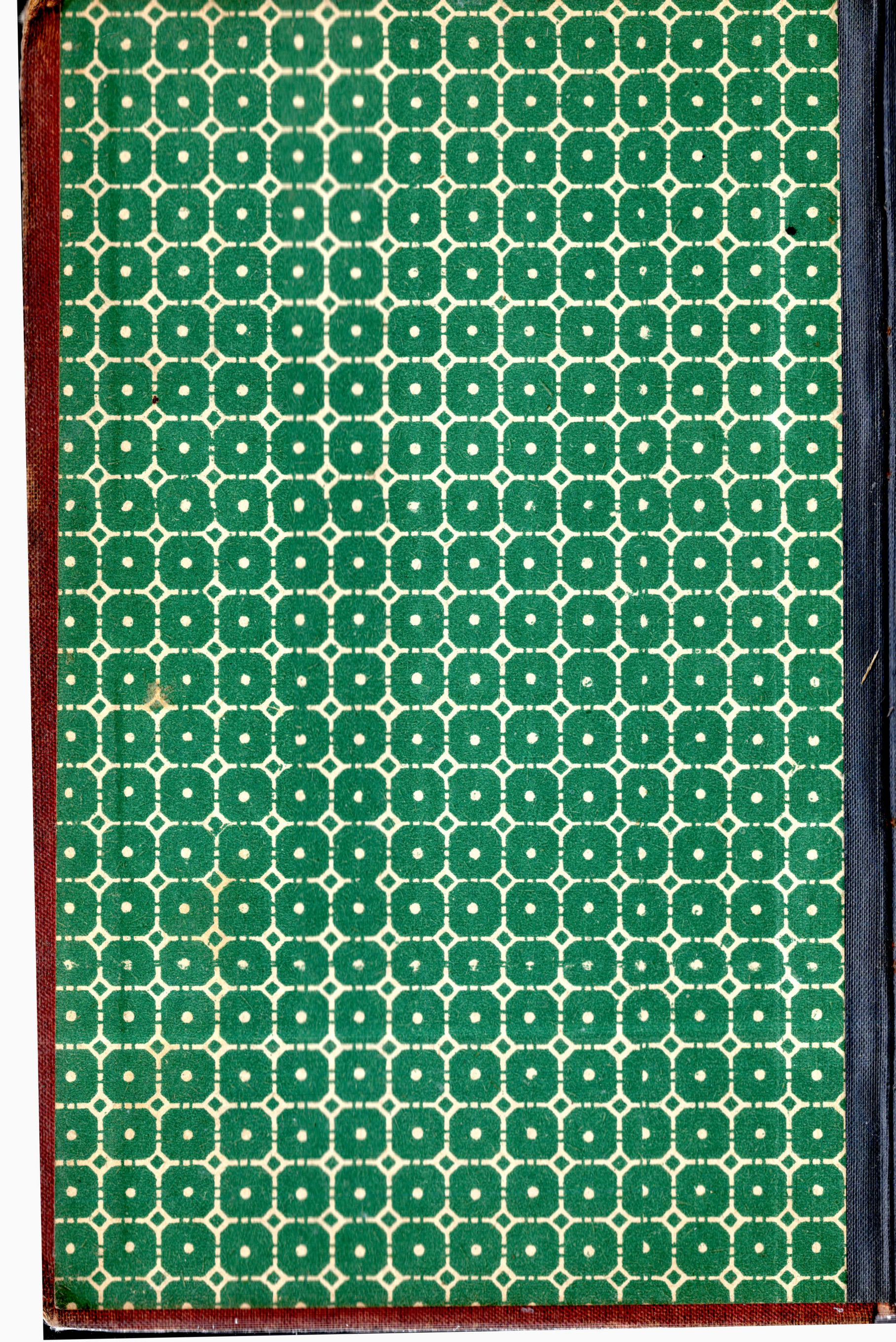
АПОЛЛОНЪ



САЛОМОНЪ РЕЙНАКЪ

ЧЛЕНЪ ИНСТИТУТА,

ПРОФЕССОРЪ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ ПРИ ЛУВРѢ.

АПОЛЛОНЪ

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРІЯ ПЛАСТИЧЕСКИХЪ ИСКУССТВЪ. ЛЕКЦІИ, ЧИТАННЫЯ ВЪ ВЫСШЕЙ ШКОЛѢ ПРИ ЛУВРѢ

Авторизованный переводъ И. Г. Самсоновой съ послѣдняго (шестого) французскаго изданія

Подъ редакц. прив.-доц. Московскаго университ. Н. В. САМСОНОВА

Съ дополнительнымъ очеркомъ исторіи искусства въ Россіи Сергѣя Глаголя.

Свыше 650 рисунковъ.



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

„ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ“

МОСКВА—1913


Тво СКОРОПЕЧАТНИ
А·А·ЛЕВЕНСОНЪ
МОСКВА



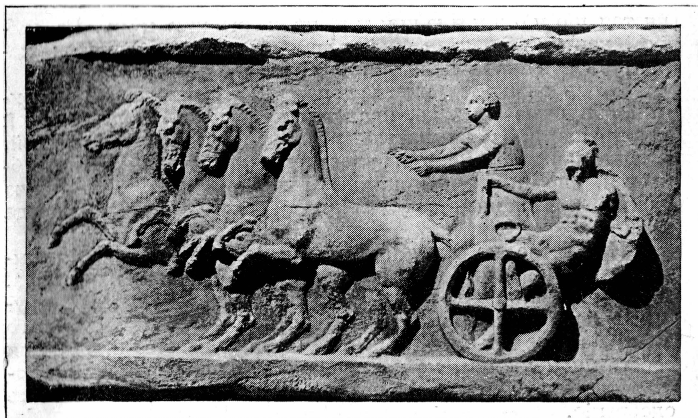


Похороны Ричарда II въ Лондонѣ (миніатюра изъ французской рукописи 1480 г., находящейся въ Бреславлѣ).

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Всѣ эти лекціи, за исключеніемъ послѣдней, которую я пересматривалъ и передѣлывалъ нѣсколько разъ, появляются въ томъ видѣ, какъ онѣ были читаны мною въ 1902—03 г. въ École du Louvre. И если я съ честью вышелъ изъ испытанія, я считаю себя обязаннымъ именно имъ, такъ какъ онѣ послужили для меня пробнымъ камнемъ. Сдержанность или похвалы аудиторіи, отголосокъ которыхъ всегда доходитъ до слуха лектора, являются для него самымъ надежнымъ руководителемъ; пересматривая свой курсъ, я принималъ ихъ во вниманіе, подобно тому какъ руководствовался ими и при чтеніи лекцій.

Вѣроятно, ни въ одномъ изъ городовъ всего свѣта не читается столько курсовъ публичныхъ лекцій, какъ въ Парижѣ; но среди нихъ совершенно отсутствуетъ краткій обобщенный курсъ исторіи искусства. Пораженный этимъ пробѣломъ, я предложилъ моимъ коллегамъ по École du Louvre прочесть въ 1902-мъ году, въ видѣ опыта, двадцать пять лекцій по всеобщей исторіи пластическихъ искусствъ съ декабря 1902-го года по іюль 1903-го. Первая же лекція собрала цѣлую толпу; черезъ двѣ недѣли стало слишкомъ тѣсно; пришлось открыть всѣ двери, увеличить количество скамеекъ, сдвинуть столы, размѣстить публику въ четырехъ смежныхъ комнатахъ; а въ то же время мой курсъ кель-



Барельефъ съ Аѳинскаго Акрополя. IV-й вѣкъ до Р. X.

АПОЛЛОНЪ.

ПЕРВАЯ ЛЕКЦІЯ.

ПРОИСХОЖДЕНІЕ ИСКУССТВА.

Возможно ли въ двадцати пяти лекціяхъ дать идею развитія пластическихъ искусствъ, то есть искусствъ, произведенія которыхъ могутъ быть выражены посредствомъ рисунка—архитектуры, скульптуры, живописи? Отвѣтить на этотъ вопросъ я не могу, такъ какъ не дѣлалъ такого опыта. Пусть отвѣтятъ за меня тѣ, кто прослушаетъ этотъ курсъ до конца.

Человѣческая промышленность рождается изъ нужды. Уже первобытный человѣкъ вынужденъ былъ изготовлять различныя орудія, оружіе, одежды, находить себѣ убѣжище отъ непогоды и дикихъ животныхъ. Онъ сдѣлался искуснымъ въ силу необходимости, прежде чѣмъ стать художникомъ по склонности.

Произведеніе искусства существеннымъ образомъ отличается отъ тѣхъ продуктовъ человѣческой дѣятельности, которые должны удовлетворять его неотложныя житейскія потребности. Бросимъ взглядъ на дворецъ, статую, картину. Дворецъ могъ бы быть просто большимъ домомъ и все же давать надежное убѣжище: здѣсь характеръ искусства яв-

ляется дополняющимъ практическую цѣль. Въ статуѣ, картинѣ практической цѣли мы уже не видимъ; характеръ искусства является обособленнымъ.

Этотъ элементъ, иногда дополняющій, иногда обособленный, въ свою очередь, является продуктомъ человѣческой дѣятельности, исключительно свободной и безкорыстной, предназначенной не для удовлетворенія прямыхъ потребностей, но имѣющей цѣлью вызвать чувство, сильную эмоцію — восхищеніе, удовольствіе, любопытство, иногда ужасъ.

Искусство на всякой ступени своего проявленія выражается въ двухъ формахъ: какъ роскошь и какъ игра.

Такъ какъ искусство имѣетъ цѣлью пробуждать въ другомъ человѣкѣ извѣстныя чувствованія, то оно прежде всего общественное явленіе. Орудіе изготовляется для собственной нужды, но украшаютъ его для того, чтобы доставить удовольствіе другимъ людямъ или вызвать ихъ одобреніе.

Искусство не было чуждо ни одному, даже самому первобытному обществу; оно существуетъ въ зародышѣ уже въ своеобразной татуировкѣ, покрывающей тѣло дикаря, и проявляется въ стараніи придать красивую форму рукояткѣ топора или ножа.

Изученіе первобытнаго искусства можетъ итти двумя путями: посредствомъ наблюденія надъ современными намъ дикарями или же путемъ изученія глубоко погребенныхъ въ почвѣ слѣдовъ, оставленныхъ первобытными народами самыхъ отдаленныхъ временъ. Интересно замѣтить, что оба эти метода приводятъ приблизительно къ одинаковымъ результатамъ. Искусство выражается прежде всего въ склонности къ симметріи, аналогичной ритму въ поэзіи и музыкѣ, и въ любви къ краскамъ, имѣющимъ цѣлью не созданіе извѣстнаго образа, но положенныхъ просто для того, чтобы радовать глазъ. Потомъ оно выражалось въ формѣ орнаментовъ, составленныхъ изъ прямыхъ или кривыхъ линій, параллельныхъ или ломаныхъ. Затѣмъ человѣкъ пытается воспроизвести фигуры окружающихъ животныхъ, сначала въ круглой пластикѣ, затѣмъ при помощи рельефа и рисунка; наконецъ, онъ рѣшается, хотя робко, изобразить фигуру человѣка и растенія. Эту послѣдовательность развитія можно провѣрить наблюденіемъ надъ дѣтьми, которыя въ нашемъ цивилизованномъ обществѣ являютъ собою подобіе первобытнаго состоянія. Дѣти любятъ сначала симметрію, краски, нарисованныя рядомъ или переплетенныя между собою линіи; когда они начинаютъ рисовать, они пытаются выводить каракули сначала въ видѣ силуэтовъ животныхъ, которыя ихъ интересуютъ гораздо больше, чѣмъ себѣ подобные; и гораздо позже начинаютъ рисовать людей и растенія.

Наука, появившаяся въ XIX вѣкѣ, именно, архео-

логія доисторическихъ временъ, открыла намъ произведенія человѣческой промышленности безконечно далекой эпохи, болѣе древней, чѣмъ времена египетскихъ пирамидъ и дворцовъ вавилонскихъ царей.

Эпоха эта названа геологами четвертичной, такъ какъ она является послѣдней изъ четырехъ великихъ геологическихъ эпохъ. Земля имѣла тогда совершенно иной видъ, чѣмъ теперь. Достаточно сказать, что Франція еще не была отдѣлена отъ Англіи проливомъ Па-де-Кале, а Сицилія отъ Италіи Мессинскимъ проливомъ; Швеція, Данія, Шотландія, были покрыты полярными льдами; альпійскіе ледники были огромныхъ размѣровъ, и одинъ изъ нихъ доходилъ до окрестностей Ліона.

Въ четвертичную эпоху во Франціи уже водились лошади, быки, козы, но еще въ дикомъ состояніи; человѣкъ еще не приручилъ ихъ и, незнакомый еще съ земледѣліемъ, питался лишь плодами деревьевъ, продуктами охоты и рыболовства. На ряду съ этими животными, подобными существующимъ въ настоящее время, существовали еще другія, исчезнувшія съ тѣхъ поръ, какъ, напр., мамонтъ и волосатый носорогъ (rhinoceros tichorhinus); существовали также животныя, живущія теперь въ болѣе жаркихъ странахъ, подобно гиппопотаму, гіенѣ и льву, или въ очень холодныхъ, какъ, напр., олень. Человѣкъ, вооруженный палицей, кремневымъ топоромъ, кинжаломъ изъ рога, добывалъ себѣ въ пищу мясо быковъ, лошадей, оленей, которыхъ онъ ловилъ въ западню или настигалъ въ бѣгѣ. Вооруженный сдѣланнымъ изъ рога или кости гарпуномъ, онъ убивалъ рыбъ и точно также употреблялъ ихъ въ пищу.

Согласно самымъ скромнымъ вычисленіямъ геологовъ четвертичная эпоха продолжалась тысячи лѣтъ и окончилась за 12000 или 10000 лѣтъ до начала христіанской эры. Окончилась она послѣ того, какъ климатъ, фауна и флора сдѣлались приблизительно такими же, какъ и въ наше время, послѣ того какъ изъ Пиренеевъ и Альпъ исчезъ послѣдній сѣверный олень и послѣдній мамонтъ.

Мы начинаемъ съ нѣкоторой точностью различать два періода этой долгой эпохи: болѣе древнюю съ жаркимъ и очень влажнымъ климатомъ; другую, болѣе позднюю, съ холоднымъ и сухимъ климатомъ.

Въ теченіе перваго періода человѣкъ, рыболовъ или охотникъ, жилъ по берегамъ рѣкъ, тогда болѣе широкихъ, чѣмъ теперь. Онъ изготовлялъ кремневые топоры, которые теперь тысячами находятъ на большой глубинѣ подъ песками, нанесенными теченіемъ рѣкъ, именно на Соммѣ (Сентъ-Ашёль) и на Марнѣ (Шелль). Многіе изъ этихъ топоровъ, треугольной или овальной формы, высѣченные мелкими кусочками съ большой ловкостью, представляютъ довольно правильныя очертанія, доказывающія склонность первобытнаго человѣка къ симметріи. Возможно, что люди этого

времени жили на открытомъ воздухѣ или въ хижинахъ изъ вѣтвей; не было найдено никакихъ слѣдовъ ихъ жилищъ.

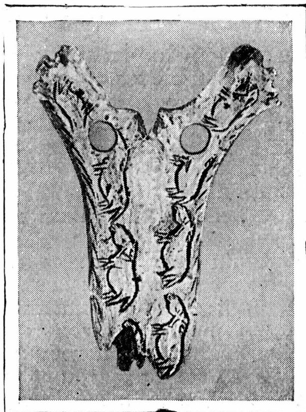


Рис. 1. — Кость съ выцарапанными на ней изображенiями. Пещера Мадлены (Дордонь). Британскiй музей.

Гораздо лучше освѣдомлены мы относительно второй эпохи, когда олень, не существовавшiй еще въ первой, появляется въ такомъ же изобилiи, какъ быкъ и лошадь, и доставляетъ людямъ не только питательное мясо, но также рога, кости, сухожилiя, которые послужили матерiаломъ для первыхъ попытокъ ремесла и искусства. Найдены кинжалы, гарпуны, буровы, точилки изъ оленьяго рога; найдены также оленьи рога и кости, вырѣзанные скульптурно, покрытые рѣзьбой и рисунками (рис. 1).

Человѣкъ, питавшiйся сѣвернымъ оленемъ, сумѣлъ замѣтить красящiя свойства нѣкоторыхъ земныхъ породъ, въ особенности, охры. Онъ любилъ яркiе цвѣта и возможно, что онъ красилъ свое тѣло, подобно дикарямъ нашего времени. Но онъ шелъ еще дальше. Ему доставляло удовольствiе покрывать стѣны и своды пещеръ, въ которыхъ онъ искалъ убѣжища отъ холода, свирѣпствовавшаго тогда въ теченiе девяти мѣсяцевъ выцарапанными, вырѣзанными и нарисованными изображенiями животныхъ, сдѣланными удивительно увѣренной рукой (рис. 2 и 3 и 5а). Нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ пещерахъ Перигора (Perigord) и въ области Пиренеевъ открыта доисторическая живопись, представляющая огромный интересъ.

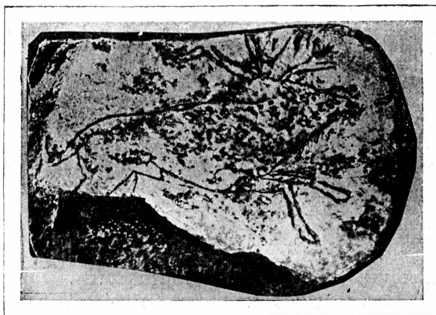


Рис. 1а. — Сѣверный олень, скачущiй галопомъ, выцарапанный на плоскомъ камнѣ (Эндръ). Сенъ-Жерменскiй музей.

Въ тѣхъ случаяхъ, когда можно было наблюдать въ

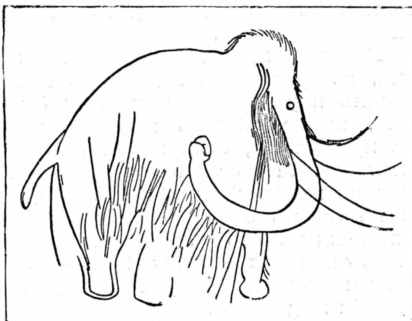


Рис. 2. — Мамонтъ, выцарапанный на стѣнѣ, Комбарельскій гротъ (Дордонь).

пещерахъ Франціи напластованные другъ на друга остатки различныхъ цивилизацій, замѣчено было, что круглыя скульптурныя изображенія, вырѣзанныя на камнѣ или на костяхъ мамонта и сѣвернаго оленя, оказывались глубже зарытыми, слѣдовательно, болѣе древними, чѣмъ фигуры, выполненныя барельефомъ и рисунки. Въ высшей степени художественныя изображенія животныхъ, выцарапанныя остріемъ, относятся къ одной эпохѣ съ живописью, отличающейся тѣми же характерными чертами и одинаково вызывающей наше восхищеніе.

Наиболѣе поразительною изъ этихъ характерныхъ чертъ является реализмъ. Ни одна деталь рисунка не является плодомъ фантазіи; какъ отдѣльныя животныя, такъ и группы ихъ выполнены съ такою точностью, которую напрасно стали бы мы искать въ искусствѣ современныхъ дикарей. Второю характерною чертою является простота. Ненужныя детали совершенно отсутствуютъ; нѣкоторыя изображенія животныхъ, выцарапанныя или нарисованныя въ эту эпоху, могутъ выдержать сравненіе съ лучшими изображеніями животныхъ, выполненными современными художниками. Наконецъ, — и это, пожалуй, самая оригинальная черта,— искусство охотниковъ за сѣверными оленями полно жизни и движенія; первобытный художникъ любитъ изображать животныхъ въ живыхъ и картинныхъ позахъ; онъ

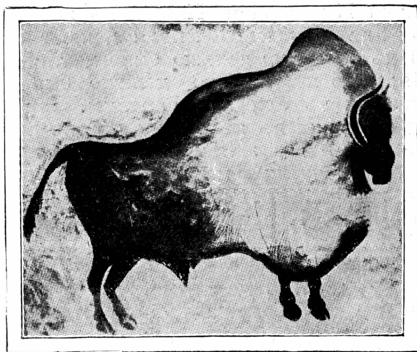


Рис. 3. — Бизонъ, выцарапанный на стѣнѣ и раскрашенный. Пещера de Fond de Gaume (Дордонь). Revue de l'Ecole d' Anthropologie, юль 1902 (изд. Felix Alcan.).

схватываетъ и воспроизводитъ ихъ движенія съ изумительной точностью (рис. 4).

Разумѣется, не всѣ изображенія, найденныя въ пещерахъ, заслуживаютъ подобныхъ похвалъ; изъ сотенъ найденныхъ и распространенныхъ въ репродукціи скульптурныхъ, выцарапанныхъ или нарисованныхъ изображеній, онѣ приложимы, быть можетъ, лишь къ тремъ, четыремъ десяткамъ. И въ ту эпоху, какъ во всѣ времена, были художники выдающіеся, были и художники посредственные. Но въ своемъ бѣгломъ обзорѣ искусства всѣхъ временъ я вынужденъ ограничиваться разсмотрѣніемъ лишь шедевровъ искусства, а лучшія изображенія животныхъ, относящіяся къ эпохѣ сѣвернаго оленя, поистинѣ заслуживаютъ названія шедевровъ.

Какъ и гдѣ сложилось это искусство? Очевидно, самыя лучшія произведенія являются конечнымъ результатомъ долгаго развитія. Человѣкъ четвертичной эпохи, подобно современному человѣку, могъ родиться со склонностью къ искусству, но не могъ родиться законченнымъ художникомъ; необходимъ былъ цѣлый рядъ поколѣній для того, чтобы онъ могъ выработать умѣнье рисовать правильно силуэтъ животнаго при помощи заостреннаго кремня, чтобы первыя попытки, первыя каракули достигли высоты истинныхъ шедевровъ. Мы еще слишкомъ мало знаемъ эту эпоху, чтобы намѣтить этапы развитія, о которомъ я говорю; весьма возможно и даже вѣроятно, что зародилось оно въ какой-нибудь другой части Европы, такъ какъ сѣверный олень, еще не существовавшій во Франціи во время жаркаго періода четвертичной эпохи, въ изобиліи водился въ сѣверныхъ областяхъ, и всего вѣроятнѣе, что предки охотниковъ на сѣвернаго оленя Перигора и Пиренеевъ жили въ тѣхъ же мѣстахъ, гдѣ жила ихъ излюбленная дичь. Но искусство въ своемъ первомъ очагѣ не должно было достигнуть высокаго развитія; оно несомнѣнно должно было ускорить темпъ и завершиться въ бассейнѣ Гаронны.

Когда періодъ холодовъ пришелъ къ концу, сѣверный олень исчезъ почти внезапно, и его замѣнилъ обыкновенный олень. Въ это время, знаменующее конецъ четвертичной эпохи, выцарапанныя изображенія становятся рѣдкими; вскорѣ они исчезаютъ совсѣмъ. Культура охотниковъ за сѣвернымъ оленемъ какъ будто гаснетъ на мѣстѣ или же переходитъ вслѣдъ за сѣвернымъ оленемъ на сѣверъ Европы. Но до сихъ поръ еще не было найдено и слѣда ея, точно такъ же до сихъ поръ не удалось установить связи между искусствомъ охотниковъ за оленями и искусствомъ очень древнихъ, но несомнѣнно значительно болѣе позднихъ цивилизацій, Египта и Вавилона.

Такимъ образомъ, культура четвертичной Франціи представляетъ при зарожденіи искусства вполнѣ опредѣленную область. Мы видимъ послѣдовательное появленіе вкуса къ

симметріи, появленіе скульптуры, барельефа и живописи; изъ всѣхъ высшихъ формъ искусства не хватаетъ одной лишь архитектуры.

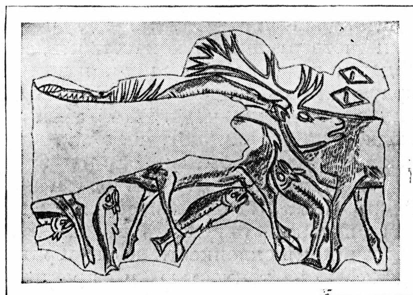


Рис. 4. — Рисунокъ на кости оленя. Гротъ въ Лорте (Верхніе Пиринеи. Сенъ-Жерменскій музей. L'Anthropologie, 1894 (изд. Masson).

Шедевромъ разсматриваемаго нами искусства можно, пожалуй, назвать группу выцарапанныхъ на оленьемъ рогѣ сѣверныхъ оленей, найденную въ пещерѣ Лорте (рис. 4). Прежде всего мы видимъ заднія ноги убѣгающаго галопомъ оленя. Затѣмъ мы видимъ также галопомъ бѣгущаго оленя въ одномъ изъ движеній, которыя были запечатлѣны моментальной фотографіей, когда ее примѣнили для анализа быстрыхъ движеній (рис. 5); только въ наше время художникъ Моро, пользуясь фотографіей, воспроизвелъ это движеніе, неизвѣстное художникамъ промежуточныхъ эпохъ. Затѣмъ слѣдуетъ оленья самка, быстро поворачивающая голову, чтобы крикомъ позвать своего дѣтеныша; движенія ея аналогичны движеніямъ предшествующаго оленя. Между животными, какъ будто для того, чтобы заполнить пустое пространство, художникъ изобразилъ лососей; надъ послѣднимъ оленемъ онъ изобразилъ два ромба съ точками, которые Піеттъ считаетъ подписью художника. Но зачѣмъ здѣсь лососи? Несомнѣнно, что объясненія этого соединенія большихъ рыбъ и сѣверныхъ оленей мы должны искать въ какой-нибудь религіозной идеѣ; художникъ хотѣлъ изобрать двѣ разновидности животныхъ,

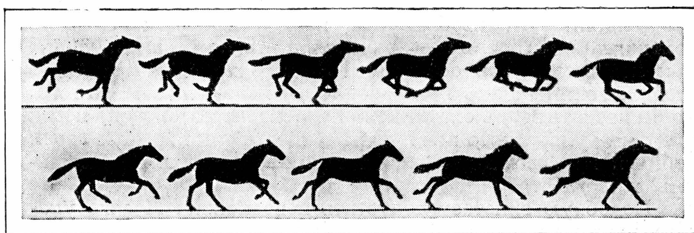


Рис. 5. — Лошадь, бѣгущая галопомъ, по моментальной фотографіи.

которыя служили его клану или племени источникомъ существованія. Замѣчательно, что животныя, изображенныя четвертичнымъ искусствомъ, всѣ принадлежатъ къ породамъ, годнымъ для пищи, и дикари рисовали или писали красками ихъ изображенія какъ будто съ цѣлью привлечь ихъ при помощи чудодѣйственной силы. Цивилизованные люди гиперболически часто говорятъ о чудесной силѣ искусства; первобытные вѣрили этому.

Совсѣмъ недавно въ одной изъ пещеръ департамента Эндръ (Indre) была найдена сланцевая пластинка, украшенная оленемъ, бѣгущимъ въ галопъ. Она также является образчикомъ склонности къ изображенію движеній, которая вмѣстѣ съ точностью и простотой очертаній служитъ характерной чертой лучшихъ художниковъ этой эпохи.

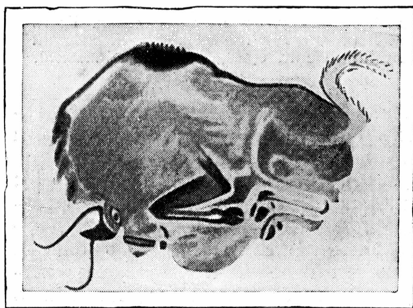


Рис. 5а. — Бизонъ, нарисованный красками на стѣнѣ. Пещера Альтамира (Испанія). L'Anthropologie, 1904 (изд. Masson).

Самыя лучшія изъ живописныхъ изображеній тѣ, съ которыхъ были сняты копіи въ пещерѣ Альтамира возлѣ Сантандера въ Испаніи (рис. 5 а); я могу вамъ показать также чрезвычайно интересные образцы, найденные въ пещерахъ Перигора (рис. 2 и 3).

Въ одной изъ этихъ пещеръ найдена каменная лампа, украшенная прекраснымъ вырѣзаннымъ изображеніемъ бѣгущаго сѣвернаго оленя; художники должны были пользоваться такими лампами, чтобы выцарапывать и рисовать эти фигуры, такъ какъ украшенная ими часть пещеры совершенно темна даже днемъ.

Вотъ вещь еще болѣе изумительная, чѣмъ все то, что́ мы узнали! Эти изображенія иногда сотни животныхъ большихъ размѣровъ можно было видѣть и рисовать только при искусственномъ освѣщеніи! Зачѣмъ же тогда тратилось столько усилій на ихъ изображеніе! Дѣлалось ли это для того, чтобы ласкать взоръ охотниковъ на сѣверныхъ оленей, когда вечеромъ, укрывшись въ глубинѣ пещеры, они питались своей добычей при свѣтѣ коптящихъ лампъ, наполненныхъ оленьимъ жиромъ?..

Подобную гипотезу допустить невозможно. Я уже указалъ вамъ на магическій характеръ произведеній искусства, вырѣзанныхъ скульптурно, выцарапанныхъ или нарисованныхъ первобытнымъ человѣкомъ. Они показываютъ намъ пер-

вые шаги человѣка на пути, ведущемъ его къ культу животныхъ (какъ въ Египтѣ), затѣмъ къ обоготворенію человѣческаго образа (какъ въ Греціи) и, наконецъ, къ божеству, представляемому въ образѣ отвлеченнаго духа. Рожденныя вмѣстѣ, религія и искусство оставались тѣсно связанными въ теченіе долгихъ вѣковъ; и тотъ, кто привыкъ умомъ проникать въ сущность вещей, почувствуетъ эту связь и въ настоящее время.

БИБЛІОГРАФІЯ.—J. Dechelette, Manuel d'Archéologie préhistorique, Paris, 1908. Alex. Bertrand, La Gaule avant les Gaulois 2-е изд. Paris, 1891 (съ приложеніемъ принадлежащаго Піетту очерка объ эпохѣ сѣвернаго оленя и о пиренейскихъ пещерахъ, изслѣдованныхъ имъ); G. et A. de Mortillet, Le musée préhistorique, Paris, 1903 (1500 гравюръ); S. Reinach, Alluvions et cavernes, Paris, 1889; E. Cartailhac, La France préhistorique, Paris, 1889; M. Hoernes, Der diluviale Mensch in Europa, Brunswick, 1903; E. Piette, L'Anthropologie, 1904, стр. 130—Относительно недавно открытой Ривьеромъ, капитаномъ Брейлемъ, Картальякомъ пещерной живописи смотр. Revue mensuelle de l'Ecole d'Anthopologie, 1902, а также L'Anthropologie, 1902—1905; Cartailac et Breuil, Altamira, Monaco, 1908 (cf. L'Anthropologie, 1904, p. 625). Объ истолкованіи этихъ произведеній см. S. Reinach, L'Art et la Magie (L'Anthropologie, 1903, стр. 257).

О искусствѣ первобытныхъ народовъ: Э. Гроссе, Происхожденіе искусства. М. 1899 *).

О искусствѣ дѣтей: Сёлли Дж., Очерки по психологіи дѣтства. М. 1909.

М. Ферворнъ, «Зачатки искусства» въ сборникѣ «Статьи и рѣчи». М. 1910.

По искусству и эстетикѣ: В. Шербюлье, Искусство и природа, новая теорія изящныхъ искусствъ. Спб. 1894. G. Séailles, Essai sur le Génie dans l'Art, 2-е изд. Paris, 1897. М. Гюйо. Искусство съ соціологической точки зрѣнія. Спб. 1901. М. Гюйо. Задачи современной эстетики. Два перевода: Чудинова, Спб., 1890 и Южина, 1899. A. Fouillée, La Morale, l'Art et la Religion d'après Guyau, 3-е изд. Paris, 1901; K. Lange, Das Wesen der Kunst, Berlin 1907; M. Vauthier, Le plaisir estétique (Rev. Univ. Bruxelles, 1909, p. 481).

О методѣ исторіи искусства: C. Bertaux, L'Histoire de l'Art et les Oeuvres d'Art (Revue de Synthèse historique, 1902).



*) Сочиненія, имѣющіяся въ русскомъ переводѣ, указаны на русскомъ языкѣ. *Прим. пер.*

ВТОРАЯ ЛЕКЦІЯ.

ИСКУССТВО КАМЕННАГО И БРОНЗОВАГО ВѢКА.

Причиной исчезновенія цивилизаціи эпохи охотниковъ на оленя послужила, повидимому, перемѣна климата. Послѣ холодовъ наступилъ, вслѣдствіе еще темныхъ для насъ геологическихъ переворотовъ, періодъ ливней и влажнаго зноя. Сѣверный олень, для котораго теперь климатъ Петербурга слишкомъ жарокъ, исчезъ, или переселился въ другія страны; пещеры, наводненныя ливнями, часто залитыя рѣками, вышедшими изъ береговъ, становятся необитаемыми; обширныя равнины превращаются въ болота. Разумѣется, населеніе Франціи не погибло, но плотность его значительно уменьшилась, отчасти благодаря переселенію въ другія страны, отчасти благодаря перемѣнѣ климата. Цивилизація временъ сѣвернаго оленя исчезла. Когда мы во Франціи опять находимъ слѣды новой цивилизаціи, она вначалѣ является въ грубой и жалкой формѣ, говорящей намъ о тѣхъ переворотахъ, слѣдствіемъ которыхъ она явилась. И дѣйствительно, можно подумать, что это—вновь народившееся человѣчество; и если человѣчество четвертичной эпохи потратило цѣлыя тысячелѣтія для того, чтобы быть въ состояніи создавать истинные шедевры, теперь пришлось ждать, по крайней мѣрѣ, тринадцать или четырнадцать вѣковъ, пока въ нашей странѣ появились произведенія искусства, дѣйствительно заслуживающія такого названія.

Первыми постройками современной намъ эпохи (въ геологическомъ смыслѣ этого слова) являются остатки поселковъ или селъ, гдѣ находятъ, главнымъ образомъ, кремневыя орудія первобытной формы, называемыя tranchet (собственно — рѣзакъ, кривой сапожный ножъ), а также осколки грубой посуды, украшенной нарѣзанными узорами. Это уже является успѣхомъ промышленности, такъ какъ художники эпохи сѣвернаго оленя еще не знали горшечнаго искусства. Позже, между 4000 и 3000 лѣтъ до Р. Х., на берегахъ озеръ въ Швейцаріи и Франціи возникаютъ жилища, построенныя на сваяхъ, называемыя свайными постройками, которыя служили убѣжищемъ и мѣстомъ для работъ. Культура свайныхъ построекъ намъ хорошо извѣстна, такъ какъ въ илѣ озеръ сохранились тысячи предметовъ обихода и разныхъ обломковъ. Мы находимъ тамъ на ряду съ посудой, топоры иногда изящныхъ очертаній изъ обработаннаго камня, оружіе, орудія, подвѣски; но среди нихъ нѣтъ ни одного произведенія искус-

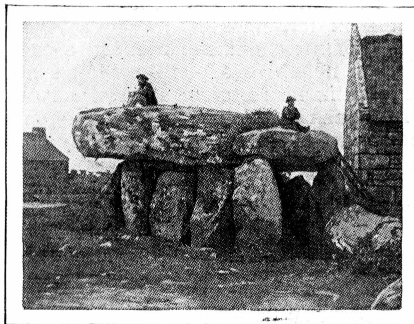


Рис. 6. — Дольменъ изъ Корконно (Морбиганъ).

ства. Въ это же самое время, когда воздвигались свайныя постройки, въ другихъ областяхъ Европы, именно въ Бретани, Севеннахъ, Англіи, Даніи, Швеціи, люди начинали строить огромныя могилы изъ неотесанныхъ камней, называемыя дольменами (рис. 6), возводить обелиски, называемые менгирами, въ формѣ круга поставленные неотесанные камни, называемые кромлехами и, наконецъ, огромные ряды камней, какъ, напр., находящіеся въ Карнакѣ (рис. 7). Доказательствомъ того, что дольмены относятся къ одной эпохѣ съ самыми, древними свайными постройками, служитъ то обстоятельство, что какъ подъ тѣми, такъ и подъ другими находятъ топоры изъ обработаннаго камня и почти совсѣмъ не находятъ металла.

Тотъ фазисъ исторіи развитія человѣчества, къ которому мы пришли, замѣчателенъ двумя нововведеніями первостепенной важности: прирученіемъ животныхъ и культурою хлѣба. Въ илѣ озеръ, гдѣ находились свайныя постройки, были найдены обугленные колосья и кучи навоза, и это почти даетъ намъ увѣренность, что цивилизація строителей дольменовъ была аналогична цивилизаціи обитателей свайныхъ построекъ. Мы не станемъ входить здѣсь въ подробности того, какъ человѣку пришла идея приручить животныхъ, сѣять хлѣбъ, ячмень, просо, лёнъ; намъ достаточно знать,

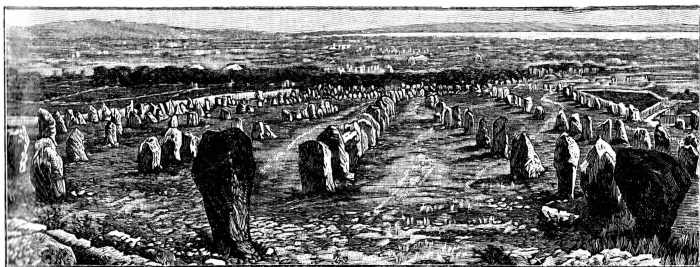


Рис. 7. — Ряды менгировъ въ Карнакѣ (Морбиганъ).

что всѣ эти колоссальныя пріобрѣтенія были сдѣланы до открытія металловъ.

Люди продолжали возводить свайныя постройки и дольмены и послѣ того, какъ нашли золото и мѣдь, первые изъ открытыхъ ими металловъ. Немного позже открытіе олова и счастливая случайность, натолкнувшая человѣка на мысль сплавлять олово и мѣдь, дали ему новый металлъ, бронзу, которая дала сильный толчокъ развитію матеріальной культуры.

Существуютъ свайныя постройки бронзовой эпохи, гдѣ находятъ топоры, мечи, украшенія изъ металла, указывающія уже на извѣстное совершенство техники. Но въ дольменахъ находили лишь мелкія, очень простыя бронзовыя вещицы, какъ, напр., бусы, пуговицы и ножи; слѣдовательно, можно предположить, что люди перестали хоронить мертвыхъ въ дольменахъ еще до того времени, когда они стали покидать свайныя постройки (за 1000 лѣтъ до Р. Х.).

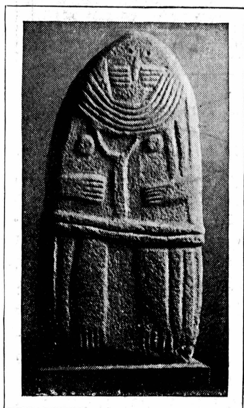


Рис. 8. — Менгиръ, покрытый скульптурой. Статуя первобытнаго стиля. Сенъ-Сернэнъ (Авейронъ).

Полное отсутствіе въ эту эпоху истинныхъ произведеній искусства вызываетъ у археологовъ недоумѣніе. За исключеніемъ нѣсколькихъ жалкихъ фигурокъ изъ глины и нѣсколькихъ менгировъ съ грубой скульптурой, напоминающей человѣческую фигуру (рис. 8), нѣтъ ни одного изображенія животнаго или человѣка. Зато геометрическій орнаментъ достигъ очень высокой степени развитія. На островкѣ Гаврини на берегу Морбигана возвышается огромная земляная насыпь, называемая **к у р г а н о м ъ**. Внутри кургана находится дольменъ, къ которому ведетъ длинный ходъ, окаймленный огромными глыбами гранита. Эти глыбы покрыты своеобразными, сдѣланными при помощи кремневыхъ орудій, рисунками, на которые исполнители должны были потратить безконечно много времени и труда (рис. 9). Между рисунками есть изображенія нѣсколькихъ топоровъ, но нѣтъ ничего напоминающаго изображеніе какого-нибудь живого существа. Въ Ирландіи возлѣ Дублина найденъ аналогичный памятникъ въ Нью-Грэнджѣ, стѣны котораго покрыты рисунками, похожими на рисунки изъ Гаврини и, быть можетъ, болѣе древними. Въ Даніи, Швеціи, Испаніи, Португаліи, вездѣ, гдѣ находятся большіе дольмены, замѣчается полное отсутствіе изображеній животныхъ и людей.

Искусство бронзоваго вѣка проявляется въ изящной формѣ утвари, копій, мечей, кинжаловъ, браслетовъ, вазъ,

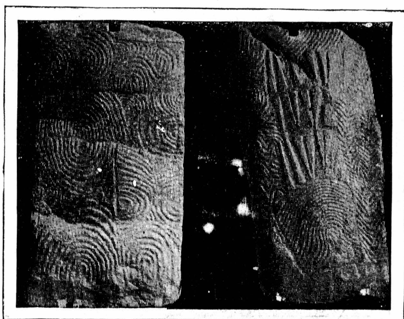


Рис. 9. — Камни, покрытые вырѣзаннымъ рисункомъ, изъ крытой аллеи въ Гаврини (Морбиганъ).

и т. д., а также въ чисто геометрическомъ орнаментѣ, украшающемъ эти предметы. Они представляютъ собою зубцы, треугольники, зигзаги, четыреугольники, пояса, покрытые точками, концетрическіе круги, тысячи иногда очень замысловатыхъ комбинацій, которыя свидѣтельствуютъ о декоративномъ вкусѣ тогдашнихъ горшечниковъ и мастеровъ бронзовыхъ издѣлій (рис. 10). Но въ нихъ всегда и исключительно преобладаетъ геометрическій орнаментъ, и можно подумать даже, что какой-нибудь религіозный законъ, боязнь чудодѣйственной злой силы запрещалъ воспроизводить людей и животныхъ. Такимъ же образомъ, за немногими незначительными исключеніями, обстоитъ дѣло во всей западной Европѣ въ теченіе долгихъ вѣковъ, даже послѣ изобрѣтенія желѣзныхъ орудій и оружія. Самое большее, что было достигнуто галлами, это то, что они передъ завоеваніемъ Галліи Цезаремъ (около 50 г. до Р. Х.), сдѣлали нѣсколько бронзовыхъ фигурокъ, изображающихъ животныхъ, и вычеканили на своихъ монетахъ нѣсколько болѣе или менѣе безформенныхъ лицъ; для того чтобы въ Галліи вновь появилось пластическое искусство, необходимо было, чтобы галлы, прекрасные мастера по металлу и эмали, поступили въ обученіе къ римскимъ художникамъ, которые, въ свою очередь, были учениками греческихъ мастеровъ. Великобританія и нынѣшняя Германія своимъ запоздалымъ знакомствомъ съ фигурными памятниками также обязаны римскому завоеванію и римской торговлѣ; въ Швеціи и Даніи это искусство было введено лишь во время паденія Римской Имперіи; но въ то же время



Рис. 10. — Бронзовый браслетъ, открытый въ Réallon'ѣ (Верхніе Альпы) (Сенъ-Жерменскій музей).

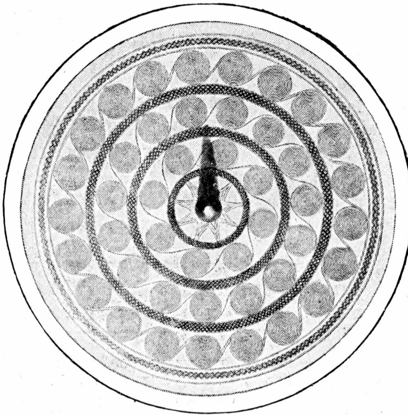


Рис. 11. — Бронзовая доска, найденная въ Швецiи (Стокгольмскiй музей).

въ этихъ странахъ продолжали производить металлическое оружiе, украшенiя и вазы, отличающiяся необычайнымъ разнообразiемъ геометрическаго орнамента (рис. 11). Все это можно уже назвать искусствомъ, потому что оно является роскошью и игрой; но искусство это еще не полно, такъ какъ въ немъ совершенно отсутствуетъ подражанiе живой натурѣ.

Дольмены и менгиры можно считать зачатками архитектуры, но архитектуры едва заслуживающей этого названiя, такъ какъ украшенiя въ нихъ чрезвычайно рѣдки, а единственное свойство элементовъ ихъ — это массивная прочность. Единственнымъ памятникомъ, намекающимъ до нѣкоторой степени на искусство, можно считать находящiйся въ Англiи кругъ трилитовъ, изъ которыхъ каждый составленъ изъ двухъ подставокъ и перекладины; но камни тамъ уже отесаны и Стонгэнджъ повидимому, нельзя отнести къ эпохѣ болѣе ранней, чѣмъ бронзовый вѣкъ (рис. 12). Послѣ бронзоваго вѣка въ западной Европѣ изъ камня строились только крѣпости; жилища и даже храмы были сдѣланы изъ дерева. И опять-таки все то же римское завоеванiе принесло въ Галлiю основы и первые образчики архитектуры.



Рис. 12. — Трилиты въ Стонгэнджѣ возлѣ Сольсбери (Клише Spooner'a).

Такимъ образомъ, геній искусства, процвѣтавшій въ нашей странѣ за нѣсколько тысячъ лѣтъ до христіанской эры, померкъ въ теченіе, по крайней мѣрѣ, четырнадцати вѣковъ и уступилъ мѣсто декоративному искусству, которому запрещалось воспроизводить жизнь.

Къ счастью, въ восточномъ бассейнѣ Средиземнаго моря дѣло обстояло совершенно иначе. Въ Египтѣ и на берегу Азіи были найдены каменные топоры, аналогичные найденнымъ въ Сентъ-Ашёлѣ; но до сихъ поръ ничто не даетъ намъ права сказать, что искусство развилось тамъ въ четвертичную эпоху, и мы не нашли тамъ ничего похожаго на чудесные рисунки нашихъ охотниковъ на сѣверныхъ оленей. Наоборотъ, неолитическая эпоха въ Египтѣ отличалась быстрымъ и сильнымъ культурнымъ ростомъ. Эта эпоха еще мало изслѣдована въ Вавилонѣ; но благодаря послѣднимъ раскопкамъ въ Египтѣ, сдѣланнымъ Морганомъ, Амелино, Флиндерсомъ Петри, мы знаемъ, что въ этой странѣ, до открытія бронзы и желѣза, дѣлались цѣлыми тысячами вазы, украшенныя живописью большіе кремневые ножи изумительной работы, предметы роскоши и украшенія изъ клыковъ гиппопотама и изъ сланца, вазы изъ твердаго камня. Египетъ до эпохи фараоновъ, при которыхъ были найдены металлы, не зналъ еще архитектуры, но обладалъ промышленнымъ искусствомъ, которое достигло большой степени развитія и отваживалось воспроизводить въ живописи, терракотѣ, кости, сланцѣ людей и животныхъ и даже растенія. Правда, попытки эти очень грубы и нарисованные и[illegible] нацарапанные человѣчки египтянъ каменнаго вѣка похожи на рисунки дикарей; но первобытные обитатели Египта несравненно болѣе искусны, чѣмъ ихъ западные современники, и область искусства не ограничивалась для нихъ однимъ геометрическимъ орнаментомъ.

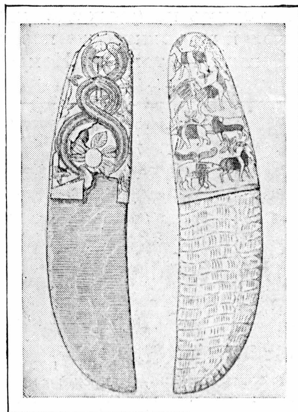


Рис. 13. — Кремневые ножи съ золотыми рукоятками. (Каирскій музей.) Morgan, Rechrches sur les Origines de l'Egypte, т. I (изд. Leroux).

Взгляните на этотъ кремневый ножъ, украшен[illegible]золотой выгравированной пластинкой, находящійся въ К[illegible]омъ музеѣ (рис. 13). Золото въ самородномъ видѣ бы[illegible] уже извѣстно въ каменный вѣкъ; очень возможно, что именно этотъ металлъ навелъ на мысль о поискахъ и обработкѣ другихъ металловъ. Стиль животныхъ, змѣй, львовъ, анти-

лопъ совершенно не похожъ на стиль, преобладавшій въ эпоху фараоновъ; но его уже можно назвать стилемъ, благодаря его исканіямъ характера и жизни.

Но этотъ ножъ представляетъ собою нѣчто совершенно исключительное. Чтобы получить представленіе о первобытномъ египетскомъ искусствѣ, надо посмотрѣть на живопись, покрывающую вазы, найденныя въ большомъ количествѣ въ некрополяхъ Абидоса и Негада (Negadah) въ Верхнемъ Египтѣ. Нѣкоторыя изъ нихъ украшены изображеніями страусовъ и нильскихъ лодокъ съ флагами на кормѣ и на носу; на нихъ нарисованы также человѣческія фигуры съ жестами обожанія или страданія (рис. 14). Мы находимъ изображеніе какъ будто покрытыхъ татуировкой людей въ такихъ же позахъ и въ терракотовыхъ фигуркахъ Негада. Въ томъ же Некрополѣ найдены фигурки изъ кости и шифера, которыя слѣдуетъ отнести приблизительно къ 4500 году до Р. Х.

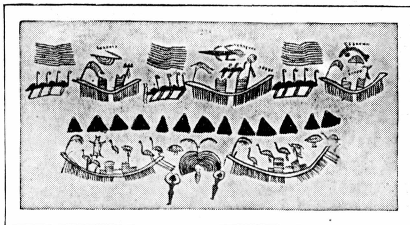


Рис. 14. — Живопись на первобытныхъ египетскихъ вазахъ (Каирскій музей). Morgan, Recherches sur les Origines de l'Egypte, т. II (изд. Leroux).

Въ глубокихъ слояхъ Трои, раскопки которой была сдѣланы Шлиманомъ, а также въ очень древнихъ могилахъ Архипелага были найдены вазы и примитивныя фигурки, которыя можно сравнить съ египетскими, хотя онѣ и не являются подражаніемъ имъ. И тамъ каменный вѣкъ далъ въ искусствѣ, кромѣ чисто декоративнаго стиля, и другіе элементы. Зато въ восточномъ бассейнѣ Средиземнаго моря въ бронзовый вѣкъ чисто геометрическій декоративный стиль не достигъ такого развитія, какъ въ западной и сѣверной Европѣ. Точно такъ же искусство мусульманское, которому воспрещено изображеніе человѣческой фигуры, въ орнаментаціи далеко опередило западное средневѣковье.

Мы дошли приблизительно до 4000 года передъ христіанской эрой. Въ эту эпоху Вавилонъ и Египетъ становятся во главѣ цивилизаціи и готовятъ почву для блестящаго расцвѣта классическаго искусства. Приблизительно около 2500 года въ Архипелагѣ образуется и развивается съ поразительной быстротой новый культурный центръ. Послѣ нѣкотораго промежутка, приблизительно около 1000 года, Греція начинаетъ свое побѣдоносное шествіе, приводящее ее къ блестящему искусству Фидія и Праксителя. Для того, чтобы вся Италія и западная Европа увидѣли

свѣтъ этого искусства, необходимо было, чтобы Грецiя была покорена Римомъ вмѣстѣ съ значительною частью западной Европы. Затѣмъ свѣтъ этотъ гаснетъ въ Грецiи, подобно тому какъ прежде погасъ въ Египтѣ и Ассирiи, чтобы затѣмъ, послѣ новаго упадка, вновь засiять въ Западной Европѣ, которая послѣ 1000 года послѣ Р. Х. становится родиной искусства и остается ею и до сихъ поръ. Этотъ краткiй обзоръ я дѣлаю съ цѣлью показать, какъ я предполагаю раздѣлить предметъ моего чтенiя и намѣтить ходъ его развитiя.

БИБЛIОГРАФIЯ. — Работы J. Déchelette и G. de Mortillet, цитированныя въ предыдущей лекцiи (свайныя постройки, дольмены, менгиры, кромлехи).— Относительно скульптурныхъ менгировъ (Aveyron) см. Hermet, Bulletin du Comité. 1898, стр. 500.

Бронзовый вѣкъ въ западной и сѣверной Европѣ: O. Montelius, Chronologie der aeltesten Bronzezeit. Brunswick 1900; Les temps préhistoriques en Suède, франц. перев. S. Reinach, Paris, 1895; La Chronologie préhistorique en France (L'Anthroopologie, 1901, стр. 609); Orient und Europa, Berlin, 1901; Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa, t. I, Stockholm, 1903; M. Hoernes Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, Wien, 1898; J. Romilly Allen, Celtic art, London, 1904. Доисторическiй Египетъ: J. de Morgan, Recherches sur les Origines de l'Egypte, 2 тома, Paris, 1896, 1897; W. Budge, Egypt in the neolithic and achaic periods, London, 1902; J. Capart, Les pebuts de l'art en Egypte, Bruxelles, 1904; S. Reinach, L'Anthropologie, 1897, стр. 327; A. J. Reinach, L'Egypte préhistorique, Paris, 1908. Доисторическiя цивилизацiи Архипелага: Perrot et Chipicz, Histoire de l'Art, т. VI, Paris, 1894; S. Reinach, L'Anthropologie, 1899, стр. 513; W. Ridgeway, The early age of Greece, т. I. Cambrige, 1901; E. Meyer. Geschichte des Altertums, 2 изд., t. 1, Berlin, 1909.



ТРЕТЬЯ ЛЕКЦІЯ.

ЕГИПЕТЪ, ХАЛДЕЯ И ПЕРСІЯ.

Искусство историческаго Египта, Египта фараоновъ, начинается приблизительно за 4000 лѣтъ до Р. Х. Время между 4000 г. и 3000 г. было расцвѣтомъ Древняго Царства; отъ 3000 г. до 2000 г. продолжалось Среднее Царство, которое было разрушено вторженіемъ пастушескаго племени гиксовъ; отъ 1700 г. до 1100 продолжалось Новое Царство. Затѣмъ наступаетъ долгій періодъ упадка, лишь одинъ разъ нарушенный между 720-мъ и 525-мъ годами блестящимъ возрожденіемъ при фараонахъ, ведущихъ свое происхожденіе изъ Саиса (саискій періодъ). Въ 525-мъ году Египетъ былъ завоеванъ Персами, въ 332-мъ Александромъ Македонскимъ, затѣмъ римлянами, арабами, турками, французами и англичанами. Послѣ 525 года до Р. Х. ему ни разу уже не удалось вернуть своей независимости, хотя въ наше время онъ процвѣтаетъ не меньше, чѣмъ въ дни своего былаго величія.

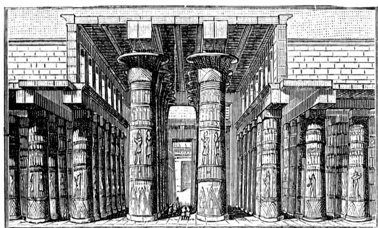


Рис. 5. — Гипостильный (съ колоннами) залъ Карнакскаго храма (Реставрація Шипье).

Исторія египетскаго искусства, которую можно прослѣдить по памятникамъ на протяженіи болѣе чѣмъ сорока столѣтій, отличается нѣкоторыми неизмѣнными характерными чертами: съ одной стороны, совершенствомъ техники, которую до сихъ поръ не удалось превзойти, съ другой стороны, полнымъ безсиліемъ освободиться отъ архаическихъ условностей и достигнуть свободы въ изображеніи красоты.

Египтяне были первымъ народомъ, который строилъ большія каменныя зданія съ обширными залами, поддерживаемыми колоннами и освѣщенными сверху боковымъ свѣтомъ. Такова зала карнакскаго храма въ Ѳивахъ (рис. 15), поддерживаемая 134-мя колоннами, изъ которыхъ нѣкоторыя достигаютъ высоты 21-го метра (Новое Царство). Въ Египтѣ были храмы несравненно болѣе внушительные, чѣмъ аѳинскій Парѳенонъ; но эти тяжелыя зданія производятъ впечатлѣніе только своей массивностью; они украшены

безъ чувства мѣры, а иногда и безвкусно. Самый рѣзкій недостатокъ египетскихъ храмовъ состоитъ въ несоразмѣрной ихъ длинѣ сравнительно съ высотой и въ томъ, что съ наружной стороны въ немъ видна слишкомъ сплошная масса стѣнъ и мало оконъ. Въ этомъ отношеніи египетскій храмъ и готическая церковь представляютъ полную противоположность: въ первомъ слишкомъ много сплошной массы, во второй слишкомъ много просвѣтовъ. Искусство Греціи и Ренессанса сумѣло найти золотую середину.

Одинъ греческій историкъ начала христіанской эры, Діодоръ, замѣчаетъ, что египтяне смотрѣли на свои дома, какъ на временныя жилища, а на могилы, какъ на жилища вѣчныя. Это очень справедливое замѣчаніе, такъ какъ египетское искусство извѣстно намъ по своимъ могиламъ: или по громаднымъ каменнымъ или кирпичнымъ пирамидамъ, предназначеннымъ для царей, или по гробницамъ, построеннымъ на поверхности земли и склепамъ, высѣченнымъ въ скалахъ. Могилы богатыхъ украшены внутри лѣпкой, живописью и барельефами; это настоящіе храмы, и божество ихъ—усопшій.

Египетъ оставилъ намъ въ наслѣдіе тысячи статуй изъ камня, бронзы, глины, начиная со статуй колоссальныхъ размѣровъ, въ родѣ сфинкса, который находится возлѣ большихъ пирамидъ, или статуй царей въ Ипсамбулѣ высотою въ 20 метровъ, и кончая маленькими фигурками, наполняющими витрины нашихъ музеевъ. Они представляютъ собою боговъ и богинь, часто изображенныхъ, согласно египетской миѳологіи, съ головами животныхъ, мужчинъ, женщинъ и дѣтей, отдѣльно или группами, также реальныхъ и фантастическихъ животныхъ. Барельефы и живопись даютъ еще бо́льшее разнообразіе мотивовъ; большинство изъ нихъ изображаетъ побѣды фараоновъ, безконечные религіозные обряды, сцены обыденной жизни или странствіе души въ странѣ мертвыхъ (рис. 17). Очень часто фономъ этихъ изображеній служитъ пейзажъ; но такъ какъ египтяне не знали перспективы, то ихъ виды деревень и садовъ изображены на вертикальной плоскости, въ родѣ географическихъ картъ, безъ перспективныхъ сокращеній и различія плановъ.

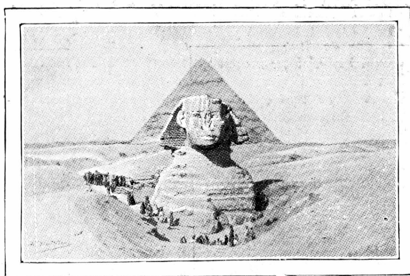


Рис. 16. — Пирамида Хеопса и Большой Сфинксъ (Окрестности Каира).

При бѣгломъ осмотрѣ египетскаго музея мы получаемъ

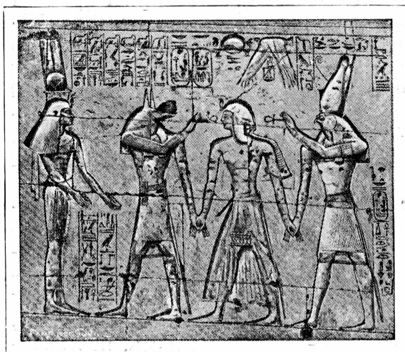


Рис. 17. — Египетскій барельефъ въ Абидосѣ. Анубисъ съ головой шакала и Горъ съ головой сокола.

впечатлѣніе, что всѣ лица похожи одно на другое, и удивляемся, какъ могло искусство народа оставаться столь однообразнымъ въ теченіе столькихъ столѣтій. Но при болѣе внимательномъ изученіи начинаютъ выступать особенности, которыхъ раньше мы не замѣчали. Фигуры древняго царства болѣе коренасты, и въ нихъ чувствуется больше непосредственнаго подражанія природѣ (рис. 18). Находящаяся въ Луврѣ восхитительная фигура сидящаго писца, сдѣланная изъ известняка и окрашенная въ красный цвѣтъ, могла бы быть



Рис. 18. — Деревянная статуя называемая «Шейхъ-эль-Белецъ», т.-е. сельскій староста (Музей въ Каирѣ).

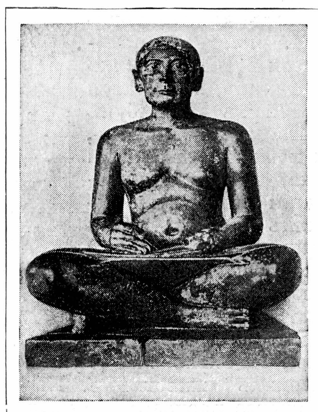


Рис. 19. —Сидящій египетскій писецъ (Музей въ Луврѣ).

истиннымъ шедевромъ, если бы художникъ, столь искусный въ изображеніи человѣческой фигуры, сумѣлъ придать этой энергичной головѣ выраженіе внутренней жизни (рис. 19).

Уже въ Среднемъ Царствѣ фигуры удлиняются, очертанія становятся болѣе мягкими, въ искусствѣ появляется изящество, которое хотя и бываетъ порою очаровательнымъ (рис. 20), но чаще остается банальнымъ и поверхностнымъ. Тенденціи эти еще ярче выражены въ періодъ Новаго Царства, этого періода египетскаго академизма, отличительными чертами котораго была изумительная техническая ловкость, служившая условному и безхарактерному стилю. Въ эпоху саисскую традиціи Древняго Царства вновь одерживаютъ верхъ, благодаря политической реакціи противъ чужеземнаго вліянія. Въ египетскомъ искусствѣ начинаютъ появляться шедевры вродѣ базальтовой головы, находящейся въ Луврѣ (рис. 21), которую по удивительному реализму можно поставить наряду съ лучшими фламандскими портретами XV вѣка, напримѣръ, съ Человѣкомъ съ гвоздикой или Каноникомъ ванъ-де-Пеле ванъ-Эйка.



Рис. 20. — Такушитъ. (Египетская бронза изъ Аѳинскаго музея).

Все же получаемое зрителемъ первое впечатлѣніе скучнаго однообразія до нѣкоторой степени оправдывается. Египетское искусство въ продолженіе всего своего долгаго существованія никогда не сумѣло освободиться отъ извѣстныхъ условностей. Прежде всего въ немъ есть то, что̀ датскій археологъ Ланге назвалъ закономъ фронтальности. Всѣ фигуры стоящія или сидящія, идущія или неподвижныя, всегда обращены къ зрителю лицомъ; верхушка головы, начало шеи и середина туловища всегда находятся въ одной вертикальной плоскости; всякое отклоненіе позвоночнаго столба, т.-е. всякій наклонъ направо или налѣво, запрещены. Когда бываютъ изображены на одномъ и томъ же пьедесталѣ нѣсколько фигуръ, вертикаль-

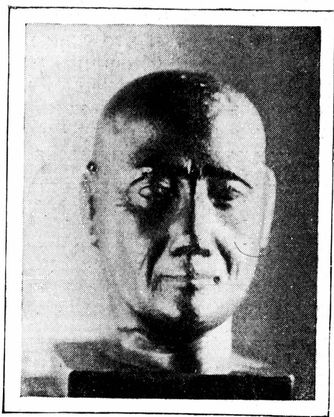


Рис. 21. — Портретъ саисской эпохи (Луврскій музей).



Рис. 22. — Египетская группа изъ известняка (Луврскій музей, клише Giraudon'a).

ныя оси ихъ тѣлъ всегда остаются параллельными (рис. 22). Во-вторыхъ, фигуры, неподвижныя или идущія, всей своей тяжестью опираются на обѣ пятки ногъ; египтянинъ никогда не изображалъ человѣка, переносящаго центръ тяжести только на одну ногу и касающагося почвы только кончикомъ другой ноги. Почти всегда люди при ходьбѣ выдвигаютъ лѣвую ногу; женщины и дѣти, обыкновенно, изображены въ спокойной позѣ и со сдвинутыми ногами. Въ барельефахъ и живописи за очень рѣдкими исключеніями лица изображены въ профиль, но съ той особенностью, что глаза и плечи сдѣланы en face (рис. 17). Все это кажется маловѣроятнымъ; но это еще не все. Живопись, примѣненная ли къ статуямъ или рельефамъ или исполненная на плоской поверхности, представляетъ собою просто раскраску, безъ всякихъ оттѣнковъ и смѣшенія тоновъ, безъ свѣтотѣни. Перспективой пренебрегаютъ до такой степени, что если изъ двухъ изображаемыхъ лицъ одно пользуется бóльшимъ уваженіемъ, чѣмъ другое, то первое лицо, обыкновенно, рисуется выше второго. Также группировка египтянъ какъ въ скульптурѣ, такъ и въ живописи не заслуживаетъ этого названія, ибо въ ней совершенно отсутствуетъ идея красиваго расположенія; если мы сопоставимъ ее съ группировкой греческаго искусства, то египетская будетъ относиться къ греческой, какъ самая сухая хроника къ историческому сочиненію.



Рис. 23. — Египетскій сфинксъ изъ розоваго гранита (Луврскій музей).

Если оставить въ сторонѣ монументальную архитектуру, высшій образецъ которой далъ намъ Египетъ, то самымъ цѣннымъ даромъ, сдѣлан-

нымъ египтянами искусству, является ихъ орнаментъ. Изъ всѣхъ скульптурныхъ типовъ одинъ лишь сфинксъ или левъ съ человѣческой головой воспроизводится на тысячи ладовъ (рис. 23); но мы присвоили себѣ почти безъ всякихъ измѣненій мотивы орнамента, заимствованные египтянами изъ нильской флоры, именно ихъ два излюбленныя растенія— лотосъ и папирусъ. Если египетскіе барельефы и статуи кажутся намъ на первый взглядъ чѣмъ-то чуждымъ, то группу египетскихъ орнаментовъ (рис. 24) мы привѣтствуемъ, какъ почти родные намъ образы. По этой же причинѣ и въ наше время восхитительныя египетскія драгоцѣнныя украшенія вдохновляютъ нашихъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ и рѣзчиковъ.

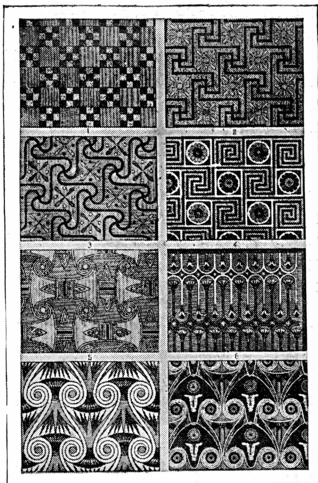


Рис. 24. — Египетскіе орнаменты.

Если, резюмируя сказанное, мы захотѣли бы однимъ словомъ опредѣлить характеръ египетскаго искусства, мы могли бы сказать, что оно, главнымъ образомъ, соотвѣтствуетъ идеѣ прочности, длительности. Самая природа сдѣлала такъ, чтобы все въ этой странѣ прочно сохранялось, начиная съ мало пригоднаго для обработки гранита и кончая самыми хрупкими деревянными предметами и матеріей, которая не портится благодаря сухости климата. Но и самъ египтянинъ весь охваченъ идеей прочности. Онъ строитъ гигантскія могилы, какъ, напр., пирамиды, неподдающіяся разрушительному вліянію времени; храмы съ многочисленными и массивными колоннами, со стѣнами, наклоненными подобно землянымъ насыпямъ; онъ бальзамируетъ трупы для вѣчности; рядомъ съ ними въ могилахъ онъ ставитъ статуи и статуэтки изъ драгоцѣннаго матеріала, которыя должны сопровождать ихъ и, въ случаѣ нужды, замѣнить ихъ, если мумія исчезнетъ; онъ покрываетъ стѣны храмовъ и могилъ скульптурой и живописью, изображающей историческія, религіозныя и житейскія сцены, и все это съ цѣлью увѣковѣчить память объ исторіи боговъ, о великихъ дѣяніяхъ царей, обычаяхъ, обыденной жизни. Съ этой идеей прочности естественнымъ образомъ связано уваженіе къ традиціямъ и къ прошлому. Египетское искусство не неподвижно, такъ какъ ничто живое не можетъ быть

неподвижнымъ, но оно подчинено условностямъ и формуламъ; лишь иногда, благодаря вдохновенію отдѣльныхъ лицъ, оно случайно выходило на свободный путь и даже при соприкосновеніи съ греческимъ искусствомъ оно продолжало итти разъ навсегда намѣченной узкой колеей.

Оказалъ ли первобытный Египетъ вліяніе на Халдею или самъ находился подъ ея вліяніемъ? Вопросъ спорный; возможно, что вліянія и не было. Достовѣрно лишь то, что самыя древнія произведенія искусства, открытыя Сарзекомъ послѣ 1877-го года въ южной Халдеѣ въ Телло недалеко отъ Бассоры (Bassorah) и относимыя къ эпохѣ между 4000-мъ и 2500-мъ годами до начала нашей эры, не носятъ никакихъ чертъ, свойственныхъ египетскому искусству, но въ зародышѣ имѣютъ уже всѣ достоинства и недостатки ассирійскаго искусства.

До сихъ поръ искусство долины Тигра и Евфрата извѣстно намъ по двумъ группамъ памятниковъ: очень древнимъ, найденнымъ въ Телло, и памятникамъ Ниневіи, столицы ассирійскихъ царей, относящимся къ VIII-му и VII-му вѣку до Р. Х. Первые называются вавилонскими или халдейскими. Найдено также безконечное количество небольшихъ предметовъ, цилиндрической формы, сдѣланныхъ изъ твердаго камня, покрытыхъ печатными знаками (такъ называемыя цилиндрическія печати или цилиндры) и украшенныхъ изображеніями миѳологическихъ или религіозныхъ сценъ; они знакомятъ насъ съ искусствомъ Халдеи и Ассиріи на протяженіи всѣхъ періодовъ ея исторіи, съ искусствомъ временъ вавилонскихъ и ниневійскихъ царей.



Рис. 25. — Архитекторъ изъ Телло (Сирпурла) (Луврскій музей).

Всѣ болѣе важные памятники халдейскаго искусства, найденные во дворцѣ Телло, находятся въ Луврѣ. Къ нимъ принадлежитъ знаменитая Стела Коршуновъ, изображающая Эаннаду (Éannadou), царя Сирпурлы, торжествующаго надъ врагами, которыхъ терзаютъ коршуны, а также большія базальтовыя статуи, изъ которыхъ восемь носятъ имя Гудеа, властителя Сирпурлы (рис. 25). Эти статуи отличаются не только замѣчательнымъ искусствомъ, шутя преодолѣвающимъ техническія

трудности; но въ нихъ мы видимъ своеобразное пониманіе человѣческаго тѣла, совершенно противоположное египетскому. Въ то время какъ египетское искусство любитъ сглаживать детали, смягчать выпуклости, удлинять фигуры, искусство ассирійское предпочитаетъ крѣпкія, коренастыя, широкоплечія фигуры. Барельефы Ниневійскаго дворца, хотя и болѣе поздніе на пятнадцать вѣковъ, являются продолженіемъ того же искусства. «Ассирійская мускулатура», говоритъ M. Heuzey: «рѣзко расчлененная наподобіе латъ, обыкновенно высѣченная на мягкомъ камнѣ, даетъ въ преувеличенномъ видѣ лишь черты силы, вѣрно схваченныя халдеями непосредственно изъ природы». Для того, чтобы выяснить особенности этого искусства, реалистическаго и почти грубаго, хотя въ то же время утонченнаго въ исканіи характерно выпуклыхъ формъ, достаточно внимательно взглянуть на одну изъ статуй, находящихся въ Луврѣ, именно на статую, называемую архитекторомъ съ линейкой (рис. 25). Въ дѣйствительности изображенъ не архитекторъ, но одинъ изъ властителей страны въ видѣ строителя; онъ держитъ на колѣняхъ линейку въ 27 сентиметровъ длиною, размѣръ, соотвѣтствующій вавилонской мѣрѣ длины, съ дѣленіемъ на шестнадцать равныхъ частей. Выпуклыя формы рукъ и ногъ достаточно ярко выражаютъ особенности этого искусства; ничего подобнаго мы не находимъ въ Египтѣ, за исключеніемъ головъ саисской школы, болѣе позднихъ на 2000 лѣтъ. Даже въ Греціи трудно найти скульптуру, которая изображала бы въ такихъ яркихъ чертахъ преувеличенную мускульную силу.

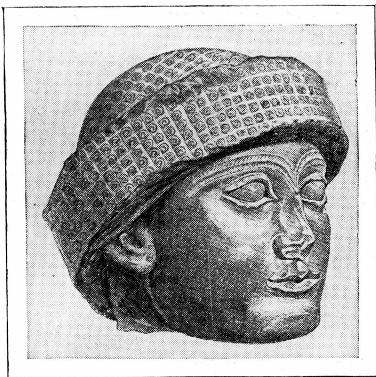


Рис. 26. — Голова изъ базальта, найденная въ Телло (Вавилонъ). (Луврскій музей).

Въ тѣхъ же мѣстахъ найдена хорошо сохранившаяся голова (рис. 26). Она принадлежитъ толстому человѣку, совершенно бритому, съ головнымъ уборомъ въ родѣ тюрбана, украшеннаго выпуклыми завитками. Широкія брови, широко раскрытые глаза представляютъ характерныя черты искусства Халдеи и Ассиріи. Четыреугольная форма лица и выдающіяся скулы соотвѣтствуютъ тому же идеалу физической силы, которую мы уже имѣли возможность видѣть



Рис. 27. — Ассирійскій Геркулесъ. (Луврскій музей).

въ статуѣ архитектора съ линейкой. Въ лицѣ не замѣтно никакого благодушія, ни тѣни улыбки; эти обитатели Телло должны были быть опасными сосѣдями.

Въ огромной серіи алебастровыхъ барельефовъ, относящихся приблизительно къ 800—600 годамъ, найденныхъ Боттой и Лэйардомъ и привезенныхъ ими въ Лувръ и Британскій музей, замѣтна та же любовь къ грубой силѣ и жестокимъ зрѣлищамъ. Они украшали внутренность дворцовъ и изображали побѣды и забавы царей. Въ то время какъ въ Египтѣ на первомъ планѣ всегда остается божество, въ Ассиріи главное мѣсто занимаетъ царская власть, жаждущая военной славы, кровавыхъ подвиговъ. Среди нихъ есть отвратительныя сцены рѣзни, страшныхъ пытокъ, которымъ подвергаютъ побѣжденныхъ на глазахъ у царя. Клинообразныя надписи на этихъ барельефахъ восхваляютъ самую ужасную бойню, какъ славную побѣду. Встрѣчаются также изображенія боговъ-покровителей. Въ Луврѣ находится колоссальная фигура бородатаго бога, вѣроятно, Гильгамиша, ассирійскаго Геркулеса, прижимающаго къ груди льва (рис. 27). Кромѣ того, ассирійскіе скульпторы дѣлали изваянія крылатыхъ геніевъ, могучихъ быковъ съ человѣческимъ лицомъ, охранявшихъ входы дворца (рис. 28) или чудовищъ съ птичьими головами, исполняющими по обѣимъ сторонамъ священнаго дерева религіозные обряды. Богини, часто появляющіяся на цилиндрахъ, совершенно отсутствуютъ въ барельефахъ; за рѣдкимъ исключеніемъ богинь или плѣнницъ, ассирійскіе скульпторы совсѣмъ не изображали женщинъ. Другимъ излюбленнымъ сюжетомъ этихъ ху-

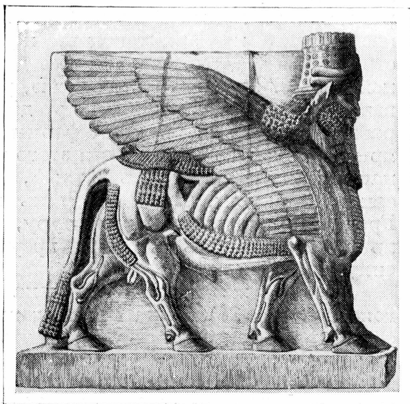


Рис. 28. —Ассирійскій крылатый быкъ (Луврскій музей).

дожниковъ были царскія охоты. Изображенія животныхъ, лошадей, собакъ, львовъ являются торжествомъ ассирійскаго искусства (рис. 29). Даже античная Греція не дала ничего превосходящаго раненыхъ льва и львицу, которыхъ теперь можно видѣть въ Британскомъ музеѣ (рис. 30): изображенія эти полны поразительнаго реализма. Люди—съ ихъ скуластыми и рѣзкими лицами, четыреугольными бородами, покрытыми симметричными завитками, съ слишкомъ рѣзко выраженной анатоміей ихъ мускулатуры—далеко уступаютъ въ изяществѣ и правдивости животнымъ. Но рисунокъ въ нихъ все же болѣе правильный, чѣмъ въ египетскихъ барельефахъ; хотя глаза въ фигурахъ изображенныхъ въ профиль и нарисованы en face, но плечи уже сдѣланы въ профиль.

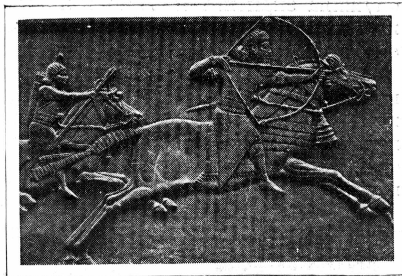


Рис. 29. — Ассирійскій барельефъ (Британскій музей). (Клише Mansell'я, въ Лондонѣ).

Ассирійское искусство оставило намъ въ наслѣдство очень мало статуй. Главнымъ содержаніемъ его было украшеніе поверхностей, которыя покрывались раскрашеннымъ искусственнымъ мраморомъ, эмальированными кирпичами и бронзовыми листами съ мелкой чеканкой. Одна нѣмецкая экспедиція нашла недавно въ Вавилонѣ колоссальнаго льва изъ эмальированныхъ кирпичей, очень похожаго на большіе фризы, привезенные Дьелафуа изъ Сузъ въ Лувръ; но раскопка храмовъ и дворцовъ только еще начинается.

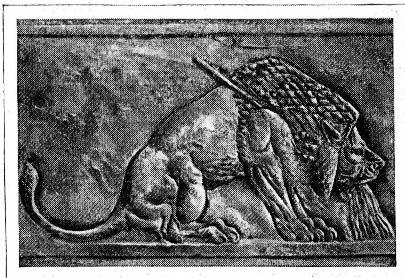


Рис. 30. — Ассирійскій барельефъ. Раненый левъ. (Британскій музей).

У ассирійцевъ не было камней, годныхъ для постройки; свои обширные дворцы, состоящіе изъ четыреугольныхъ залъ и длинныхъ корридоровъ, окружающихъ цѣлую серію внутреннихъ дворовъ, они строили изъ кирпича. Для украшенія этихъ большихъ поверхностей они пользовались живописью и скульптурой. Намъ почти ничего неиз-

вѣстно о ихъ храмахъ, кромѣ того, что они имѣли форму пирамиды съ уступами, наверху которой находилась часовня съ изображенiемъ божества (рис. 31) Прототипомъ ихъ служила знаменитая Вавилонская Башня, храмъ, посвященный богу Бэлу и построенный Навуходоносоромъ около 600 года до Р. X.

Главный интересъ ассирiйскаго искусства заключается въ томъ, что оно впервые пользовалось сводомъ. Египтянамъ сводъ хотя и былъ извѣстенъ, но пользовались они имъ очень мало. Наоборотъ, ассирiйцы строили не только своды, но и куполы изъ кирпичей, которые смѣло возвышались надъ ихъ четыреугольными залами. Ошибочно, слѣдовательно, приписывать изобрѣтенiе купола римскому искусству, какъ это часто дѣлаютъ; на самомъ дѣлѣ изобрѣтенiе его принадлежитъ Востоку; греки въ эпоху расцвѣта своего искусства не воспользовались имъ, но оно перешло къ лидiйцамъ изъ Ассирiи, а лидiйцы передали его этрускамъ, Этрурiя—Риму, затѣмъ византiйскому и, наконецъ, современному искусству.

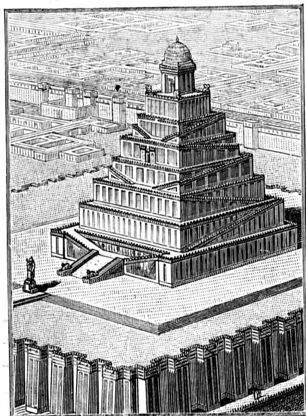


Рис. 31. — Халдейскiй храмъ. (Реставрацiя Шипье).

Ассирiйское и халдейское искусство оказало на искусство другихъ народовъ гораздо больше влiянiя, чѣмъ египетское; оно распространилось на Персiю и на бо́льшую часть Малой Азiи. Собственно говоря, персидское искусство является оффицiальнымъ искусствомъ династiи Ахеменидовъ, которая началась Киромъ и окончилась Дарiемъ Кодоманомъ; оно обнимаетъ перiодъ времени около двухъ столѣтiй (550—330 до Р. X.). Самымъ значительнымъ памятникомъ его являются развалины дворцовъ въ Сузахъ и Персеполисѣ. Архитектура этихъ дворцовъ вся проникнута влiянiемъ iонiйской Грецiи, то есть грековъ, населявшихъ берега Азiи; орнаментировка, барельефы, фризы изъ эмальированныхъ кирпичей ведутъ свое происхожденiе изъ ассирiйскаго искусства. Главнѣйшiй памятникъ персидскаго искусства, находящiйся теперь въ Луврѣ, именно фризъ, изображающiй смуглыхъ стрѣлковъ (рис. 32), наряду съ ассирiйскимъ происхожденiемъ обнаруживаетъ тонкость рисунка и простоту мотива, которыми онъ обязанъ сосѣдству съ Грецiей или даже непосредственному влiянiю греческаго искусства.

Къ сѣверу отъ Сирiи до самой Арменiи простирается

обширная область, гдѣ находятъ барельефы, статуи, драгоцѣнныя украшенія своеобразнаго стиля, съ надписями, которыя до сихъ поръ не удалось дешифрировать (рис. 33). Эти предметы приписываютъ народу хеттитамъ, которые упоминаются въ Библіи; они находились то въ мирныхъ, то во враждебныхъ отношеніяхъ къ египтянамъ и ассирійцамъ и образовали въ Азіи государство между 1300 и 600-мъ годами до Р. Х. Искусство хеттитовъ все проникнуто ассирійскимъ вліяніемъ; египетское вліяніе чувствуется значительно менѣе. Оно лишено жизни и оригинальности и въ нашемъ краткомъ очеркѣ едва заслуживаетъ упоминанія.



Рис. 32. — Смуглые стрѣлки изъ Сузъ (покрытый эмалью фризъ изъ Луврскаго музея).

Сирійскій берегъ, къ которому относится и сосѣдній островъ Кипръ, былъ населенъ финикійцами. Финикійцевъ, ловкихъ торговцевъ, хотѣли сдѣлать учителями грековъ; имъ приписывалось искусство, созданное подъ вліяніемъ ассирійскимъ и египетскимъ, и слѣды его думали видѣть не только въ Греціи, но и въ Италіи, въ Средней Европѣ до самой Галліи. Но все это заблужденіе. Существовало у нихъ очень посредственное производство въ торговыхъ цѣляхъ, но въ теченіе ста лѣтъ, какъ говорятъ, еще никому не удалось найти финикійскаго искусства. Финикійцы какъ въ Финикіи, такъ и на островѣ Кипрѣ были около 1000 л. посредственными подражателями ассирійцевъ; въ эпоху египетскаго возрожденія при саисской династіи они подражали египтянамъ и въ то же время грекамъ. За ними можно признать извѣстное искусство въ производствѣ цвѣтного стекла и металлическихъ, гравированныхъ чашъ; но эти промышленные, созданные по чужимъ образцамъ, продукты еще не составляютъ искусства.

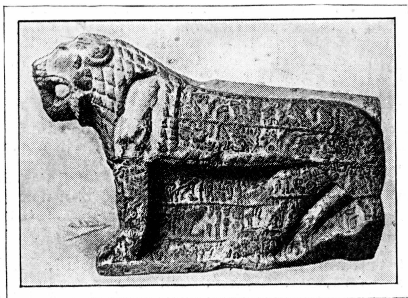


Рис. 33. — Хеттитскій левъ изъ Мараша (Константинопольскій музей).

Библейскія описанія іерусалимскаго храма и дворца Соломона показываютъ, что строители ихъ вдохновлялись ассирійскимъ искусствомъ; именно, ихъ украшали Kherubim, ассирійскіе крылатые быки. Слово херувимъ, теперь обозначающее ангела, крылатаго ребенка,—ассирійскаго происхожденія; отъ ассирійцевъ оно перешло къ евреямъ, а оттуда во всѣ современные языки. Изъ той же Ассиріи или, вѣрнѣе, изъ Халдеи современное искусство заимствовало при посредствѣ Греціи крылатыя фигуры людей и животныхъ, которыя и до сихъ поръ еще играютъ большую роль, въ особенности, въ орнаментировкѣ.

Итакъ, если мы оставимъ въ сторонѣ безконечно древнее искусство охотниковъ на сѣверныхъ оленей, міръ до расцвѣта эллинскаго генія зналъ только два великихъ очага искусства, одинъ въ Египтѣ и другой въ Халдеѣ. Первое выражало, главнымъ образомъ, идею прочности, второе—идею силы; греческому искусству суждено было осуществить идею красоты.

Я ничего не говорю здѣсь объ искусствѣ Индіи и Китая по той причинѣ, что глубокая древность, которая ему приписывается,—не болѣе, какъ иллюзія. Индія не знала искусства до эпохи Александра Великаго, что же касается китайскаго искусства, то шедевры его появились только въ эпоху европейскаго средневѣковья. Самыя древнія изъ китайскихъ скульптурныхъ произведеній, время происхожденія которыхъ можно указать, относятся приблизительно къ 130-му году послѣ нашей эры; они представляютъ собою испорченное греческое искусство, которое постепенно распространилось съ береговъ Чернаго моря въ Сибирь и Центральную Азію.

БИБЛІОГРАФІЯ.—G. Perrot et Ch. Chipiez, Histoire de l'art dans l'Antiquité. (T. I—V, Paris, 1882—1890: Египетъ, Ассирія, Финикія, Кипръ, Іудея, Малая Азія, Фригія, Лидія, Персія); E. Babelon, Manuel de l'archéologie orientale, Paris s. d. *); G. Maspero, Histoire ancienne des Peuples de l'Orient, 3 тома, Paris, 1895—1899; L'Archéologie égyptienne, Paris, 1906; Causeries d'Egypte, Paris, 1908; A. Choisy, L'art de bâtir chez les Egyptiens, Paris, 1904; W. Spiegelberg, Geschichte der aegyptischen Kunst, Lpz, 1903; Em. Vernier, La bijouterie et la joaillerie égyptiennes, Paris, 1907; L. Heuzey, Catalogue des Antiquités chaldéennes du Louvre, Paris, 1902; C. Bezold, Ninive und Babylon, Bielefeld, 1903 (есть русскій переводъ).

Относительно закона фронтальности: Lechat, Une loi de la Statuaire primitive, въ Revue des Universités du Midi т. I (1895) и Perrot, Histoire de l'Art, т. VIII, стр. 689 (трудъ Ланге, написанный на датскомъ языкѣ, былъ переведенъ на нѣмецкій, 1899, но на французскомъ языкѣ его не существуетъ).

Статьи: G. Bénédite, Statuette de la dame Toui, XX dynastie (Monuments Piot, кн. II, стр. 29); Le mastaba, tombe de la V-e dynastie du Louvre) Gazette, 1905 I, p. 177); A. Moret, Autour des Pyramides (Revue de Paris, 15 sept. 1907); Berthelot, Sur les Metaux égyptiens (тамъ же, кн. VII, стр. 121):

*) Буквы s. d. означаютъ «sans date», т.-е. сочиненіе вышло безъ обозначенія года изданія. *Прим. пер.*

G. Maspero, Le Scribe accroupi de Gizch (тамъ же кн. I, стр. 1); L. Heuzey, Le Vase (d'argent) d'Enténéna (тамъ же, книга II, стр. 1); E. Pottier, Les Antiquités de Suse, mission Dieulafoy (Gazette des Beaux-Arts, 1886, II, стр. 353); Les Fouilles de Suse, mission de Morgan (тамъ же, 1902, 1, стр. 17; 1906, I, p. 5); Le Lotus dans l'Architecture égyptienne (тамъ же, 1898, I, стр . 77, составлено по Foucard); S. Reinach, Le Mirage oriental (Chronique d'Orient, Paris, 1896, кн. II, стр. 509); Le Deblaiement du grand Sphinx, les Fouilles de Suse, etc (Esquisses archéologiques, Paris, 1886); A. Foucher, Sculptures gréco—boud dhiques (Monuments Piot., кн. VII, стр. 39)); E. Chovannes, La sculpture sur pierre en Chine, Paris, 1893 (Revue achéol., 1901, I, стр. 224).



ЧЕТВЕРТАЯ ЛЕКЦІЯ.

ИСКУССТВО ТРОИ, КРИТА И МИКЕНЪ.

Острова и берега Эгейскаго моря (Архипелага) были очагомъ очень древней цивилизаціи, которая въ 800-мъ году до Р. Х., въ эпоху Гомера, стала лишь блестящимъ воспоминаніемъ; нашему времени суждено было открыть ее.

Около 3000 лѣтъ до Р. Х. отважные моряки этихъ странъ уже знали первый изъ общеупотребительныхъ металловъ, мѣдь, которую въ изобиліи доставлялъ островъ Кипръ, откуда, повидимому, онъ и получилъ свое названіе (k u p r o s). На этомъ островѣ, а также на Критѣ, на Аморгосѣ и Ѳерѣ (Санторинъ) было найдено много остатковъ произведеній художественной промышленности гораздо болѣе древней эпохи, чѣмъ время подражанія ассирійскимъ образцамъ; слѣды ихъ найдены также на малоазійскомъ берегу и въ Сѣверной Греціи (нынѣшнія Ѳракія и Румелія). Искусство это съ перваго взгляда поражаетъ одною характерною особенностью, именно склонностью къ изображеніямъ человѣческой фигуры, бо́льшею частью, не очень искуснымъ; это грубыя скульптурныя изображенія женскихъ идоловъ, сдѣланныхъ изъ бѣлаго мрамора и совершенно нагихъ, въ противоположность обычаямъ Египта и Ассиріи. Даже глиняныя вазы своей формой напоминаютъ часто человѣческую фигуру съ ихъ ручками, плечами и шейкой, на которой иногда обозначены два глаза и заостренный носъ.

Послѣ 1870-го года одинъ нѣмецъ, составившій въ Америкѣ большое состояніе, Генрихъ Шлиманъ, сдѣлалъ глубокія раскопки на берегу Дарданеллъ въ Гиссарлыкѣ, на предполагаемомъ мѣстоположеніи легендарной Трои. Онъ открылъ подъ греческимъ городомъ Иліономъ шесть городовъ, расположенныхъ одинъ надъ другимъ; въ самомъ древнемъ изъ нихъ найдено было только небольшое количество мѣдныхъ предметовъ и очень много каменныхъ орудій. Въ четырехъ лежащихъ выше городахъ находились бронзовыя орудія и вазы, покрытыя насѣчками, но нераскрашенныя. Въ шестомъ городѣ, считая снизу найдено было очень много черепковъ вазъ, покрытыхъ живописью, похожихъ на тѣ, которыя тотъ же Шлиманъ позже нашелъ въ Микенахъ. Это была Троя Пріама, разрушенная ахейцами, подданными микенскаго царя Агамемнона. Такимъ образомъ, можно сказать, что открытія археологовъ подтвердили гомеровскія преданія.

Раскопки Шлимана въ Троѣ открыли огромное количество самыхъ разнообразныхъ предметовъ, между прочимъ,

цѣлое сокровище вазъ и золотыхъ украшенiй, глиняныя вазы въ формѣ человѣческаго тѣла, безмены, украшенные насѣчками, представляющими собою первый шагъ къ изобрѣтенiю письма, маленькую оловянную фигурку нагой женщины. Но эти находки померкли передъ другими, сдѣланными тѣмъ же Шлиманомъ въ Микенахъ и Тиринѳѣ въ 1876 и 1884-мъ году. Въ этихъ двухъ городахъ, воспѣтыхъ Гомеромъ, онъ нашелъ остатки очень высокой цивилизацiи, обнаруживающей оригинальный художественный вкусъ и не имѣющей ничего общаго съ Египтомъ и Ассирiей.

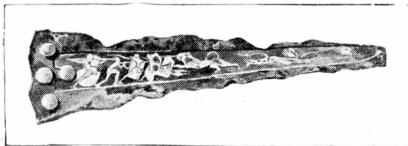


Рис. 34. — Микенскiй кинжалъ (музей въ Аѳинахъ).

Въ Микенахъ, гдѣ уже были найдены каменныя могилы со сводами, Шлиманъ раскопалъ подъ общественной площадью древняго города царскiя гробницы необычайно богатыя. Лица нѣсколькихъ скелетовъ были покрыты листами изъ золота, образующими маски; тамъ же находились золотыя и серебряныя вазы, драгоцѣнности тонкой работы, кинжалы съ выгравированными сценами охоты (рис. 34) и съ золотыми и серебряными рукоятками, золотое кольцо, на которомъ выгравирована религiозная сцена.

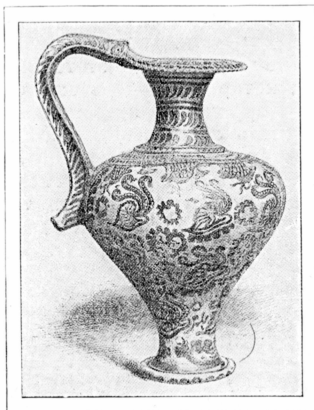


Рис. 35. — Микенская ваза (музей въ Марсели).

Въ Тиринѳѣ Шлиманъ открылъ дворецъ, украшенный стѣнной живописью; наиболѣе сохранившаяся картина изображаетъ охотника, догоняющаго бѣгущаго быка. Какъ въ Микенахъ, такъ и въ Тиринѳѣ изслѣдователь нашелъ сотни черепковъ очень оригинальныхъ раскрашенныхъ вазъ (рис. 35), покрытыхъ рисунками растенiй, листьевъ, морскихъ животныхъ (водорослей, спрутовъ и т. д.), то есть мотивами, заимствованными изъ органической природы; ничего подобнаго мы не встрѣчаемъ ни въ Халдеѣ, ни въ Египтѣ, ни въ центральной и западной Европѣ, гдѣ господствовалъ геометрическiй орнаментъ. Онъ нашелъ также много печатей изъ твердыхъ камней, на которыхъ выдолблены изобра-

женія людей и животныхъ въ замысловатыхъ позахъ, въ энергичномъ и точномъ стилѣ, напоминающемъ халдейскіе цилиндры, но не имѣющемъ ничего общаго съ искусствомъ Египта.

Въ 1886-мъ году одинъ греческій ученый, Цунтасъ (Tsountas), изслѣдовалъ въ Вафіо близъ Спарты большую гробницу. Въ ней заключались, кромѣ выгравированныхъ камней и другихъ предметовъ, два восхитительныхъ золотыхъ кубка, украшенныхъ сценами, изображающими ловлю дикихъ быковъ (рис. 36). Эти вазы стали знаменитыми и вполнѣ заслуживаютъ свою славу; быки изъ Вафіо такъ же жизнены, такъ же прекрасно нарисованы, какъ и лучшія произведенія ассирійскихъ анималистовъ.

Наконецъ, послѣ 1900-го года Артуръ Эвансъ откопалъ въ Кноссѣ, на островѣ Критѣ, древній дворецъ, въ кото-

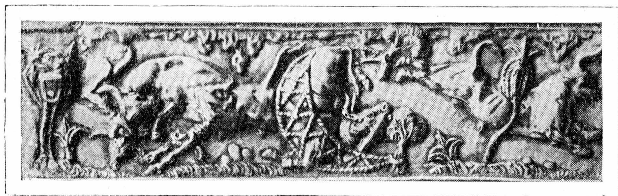


Рис. 36. — Обшивка одного изъ кубковъ изъ Вафіо (музей въ Аѳинахъ).

ромъ, по преданію, жилъ царь Миносъ; дворецъ этотъ назывался Лабиринтомъ. Слово это, которое и теперь еще обозначаетъ запутанные ходы и корридоры, первоначально обозначало, согласно утвержденіямъ Эванса, «Дворецъ Сѣкиры», отъ древняго слова lábrys, сѣкира, на языкѣ, на которомъ говорили на азіатскомъ берегѣ. Дворецъ въ Кноссѣ былъ дѣйствительно «Дворцомъ Сѣкиры», такъ какъ тамъ всюду на стѣнахъ встрѣчается изображеніе сѣкиры съ двумя лезвіями, религіознымъ символомъ; въ этомъ дворцѣ трудно было не заблудиться, такъ какъ, подобно ассирійскимъ дворцамъ, онъ представлялъ собою сложную, запутанную сѣть корридоровъ.

Дворецъ этотъ былъ украшенъ въ изобиліи гипсовыми барельефами и живописью. Живопись эта необычайна по разнообразію и свободѣ стиля (рис. 37, 38). На ряду съ фигурами въ натуральную величину изображены маленькія сценки, въ которыхъ участвуетъ много лицъ, между прочимъ, нѣсколько очень разряженныхъ, сильно декольтированныхъ женщинъ, образующихъ на балконѣ живописную группу. Женскій профиль носитъ настолько современный характеръ, что его затруднительно (если бы могло быть хоть какое-либо сомнѣніе) отнести къ XVI вѣку до Р. Х. (рис. 38). Тамъ

же изображены сцены охоты, пейзажи, видъ города, цѣлый рядъ живописныхъ мотивовъ, которые являются чистымъ откровенiемъ для искусства. Два другихъ дворца, похожихъ на Кносскiй, были найдены на другомъ концѣ Крита въ Фестѣ и изслѣдованы итальянскимъ ученымъ Гальбгерромъ (Halbherr); онъ нашелъ тамъ стѣнную живопись и вазу изъ твердаго камня, украшенную рельефнымъ изображенiемъ процессiи жнецовъ, исполненнымъ жизни и движенiя (рис. 39).



Рис. 37. — Несущiй вазу. Фреска Кносскаго Дворца. (Музей въ Книдѣ).

Археологи различаютъ три перiода въ глубокой древности догомеровской Грецiи: 1-й перiодъ, эгейскiй перiодъ маленькихъ мраморныхъ идоловъ (приблизительно отъ 3000 до 2000 года до Р. Х.); перiодъ царя Миноса или критскiй, когда островъ Критъ былъ, повидимому, главнымъ центромъ: искусство этого времени, быстро развивавшееся, отличалось стремленiемъ сначала къ реализму, затѣмъ къ изяществу, искуснымъ рисункомъ и издѣлiями изъ металла, находилось подъ влiянiемъ древняго Египта (2000—1500 до Р. Х.), но не подражало ему; въ 3-й перiодъ, микенскiй, единственный извѣстный Шлиману, господствуетъ, повидимому, упадочное искусство эпохи царя Миноса, но отличавшееся очень оригинальной, цвѣтной керамикой, украшенной изображенiями растенiй и животныхъ (1500—1100 до Р. Х.). Эти цивилизацiи, составляющiя непрерывную цѣпь, отражены въ поэмахъ приписываемыхъ Гомеру, которыя были собраны и изданы до 800 года до Р. Х. Въ промежуткѣ времени между микенской цивилизацiей и Гомеромъ произошла катастрофа, аналогичная разрушенiю Римской Имперiи варварами. Около 1100 года, спустя сто лѣтъ послѣ троянской войны, съ сѣвера Грецiи пришли воинствен-



Рис. 38. — Молодая дѣвушка съ острова Крита. Фреска Кносскаго дворца (Критъ). (Музей въ Книдѣ).

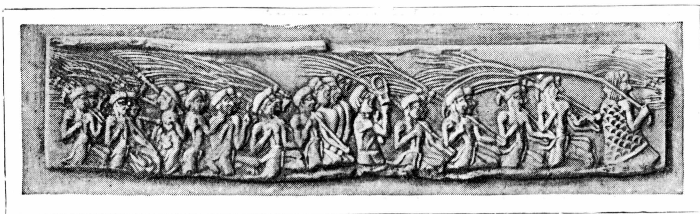


Рис. 39.—Обшивка изъ скульптурнаго рельефа на такъ называемой «вазѣ жнецовъ», открытой въ Фестѣ (на Критѣ). (Музей въ Кандіи).

ныя племена, между прочимъ, доряне, разрушили микенскую цивилизацію и вновь погрузили Грецію въ варварство. Но цивилизація не погибла окончательно. Нѣкоторыя племена бѣжали и нашли убѣжище на островахъ, именно, на Хіосѣ и Кипрѣ, на малоазійскихъ берегахъ и въ Сиріи; эти страны отчасти наслѣдовали микенскую цивилизацію и сохранили о ней воспоминаніе. Несомнѣнно здѣсь зародились и сложились гомеровскія поэмы, воспѣвающія былую славу древнихъ царскихъ родовъ Греціи. Насталъ день, когда потомки и наслѣдники изгнанниковъ-микенцевъ сдѣлались учителями погрузившейся въ варварство Греціи и возвратили ей ту искру генія, которую сами нѣкогда получили отъ своихъ предковъ. Произошло явленіе, аналогичное тому, которое наблюдается и въ XIV вѣкѣ, когда константинопольскіе ученые, отдаленные наслѣдники греко-римской цивилизаціи, возстановили преданія ея на итальянской почвѣ и подготовили во Флоренціи и Римѣ расцвѣтъ Ренессанса.

Эллинскимъ средневѣковьемъ, въ отличіе отъ средневѣковья христіанскаго, называютъ періодъ изъ четырехъ вѣковъ, которые протекаютъ отъ разрушенія Микенъ до появленія новаго искусства въ Греціи. До раскопокъ Шлимана начала этого искусства были намъ очень мало извѣстны; Шлиману мы обязаны огромнымъ расширеніемъ нашего знанія. Этотъ энергичный изслѣдователь увеличилъ на шесть вѣковъ славную исторію греческаго искусства.

Микены, Тиринѳъ и другіе древніе города какъ въ Греціи, такъ и въ Малой Азіи и Италіи окружены стѣнами, сдѣланными изъ громадныхъ кусковъ камней, иногда длиною въ 6 или 7 метровъ, неправильной или многогранной формы. Эти стѣны названы циклопическими, потому что греки приписывали ихъ сооруженіе легендарнымъ гигантамъ, циклопамъ. Въ Микенахъ стѣна прорѣзана большими воротами, надъ которыми возвышаются львицы, стоящія по обѣимъ сторонамъ колонны; эта скульптура, вѣроятно, болѣе поздняго происхожденія, чѣмъ стѣны, сдѣлана вся изъ

одного куска камня треугольной формы (рис. 40). Дѣйствительно, циклопическія стѣны болѣе древни, чѣмъ микенская цивилизація, и являются признакомъ того, что страна была завоевана военной или жреческой цивилизаціей.

Онѣ не лишены связи съ дольменами Западной Европы и служатъ признакомъ аналогичнаго соціальнаго устройства, когда тысячи людей должны были подчиняться небольшому количеству начальниковъ и работать въ ихъ интересахъ и для ихъ славы. Подобныя стѣны находятъ повсюду, начиная съ Италіи вплоть до Азіи, и онѣ служатъ доказательствомъ того, что нашествіе за 2000 лѣтъ до нашей эры племенъ, въ средѣ которыхъ возникла микенская цивилизація, произошло не только на балканскомъ полуостровѣ, но и къ востоку и западу отъ этой области.

Намъ неизвѣстны храмы критской и микенской цивилизаціи, но лишь одни дворцы; возможно, что дворецъ былъ въ то же время и храмомъ и что жилище божества было въ то же время и жилищемъ царя. Дворцы эти представляли очень легкую постройку и матеріаломъ служило, главнымъ образомъ, дерево и меньше камни; колонны были деревянными и, подобно ножкамъ нашихъ столовъ и стульевъ, суживались книзу. Когда позже по этому образцу стали дѣлать каменныя колонны,—какъ, напр., въ Микенскихъ Львиныхъ Воротахъ,—имъ продолжали придавать эту же своеобразную форму, которую мы встрѣчаемъ только въ критскомъ и микенскомъ искусствѣ. Капители, вѣнчающія эти колонны, обнаруживаютъ первыя попытки къ созданію двухъ орденовъ, дорическаго и іонійскаго, которые впослѣдствіи играли такую блестящую роль въ греческой архитектурѣ, и до сихъ поръ еще не вышли изъ употребленія.

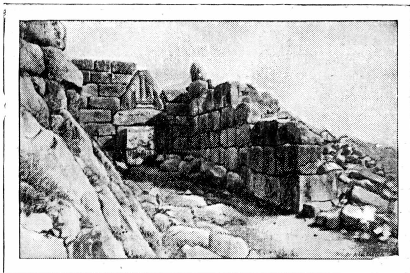


Рис. 40. — Львиныя ворота въ Микенахъ.

Подданные Миноса и микенцы не оставили намъ большихъ статуй, но много барельефовъ изъ алебастра, гипса, металла, фигурки изъ терракотты, фаянса, кости и бронзы, металлическія работы, тисненыя и чеканныя. Какъ въ Кноссѣ, такъ и въ Микенахъ замѣчается большое различіе въ произведеніяхъ, найденныхъ въ одномъ и томъже пластѣ и принадлежащихъ, несомнѣнно, къ одной и той же эпохѣ; происходитъ это оттого, что на ряду съ искусствомъ офиціальнымъ, искусствомъ, которое было, вѣроятно, достояніемъ

особыхъ корпорацій и обслуживало исключительно господствующій классъ, существовало еще грубое народное искусство.

Если бы мы стали утверждать, что Греція до 1000 года осуществила идеалъ красоты, это было бы явнымъ преувеличеніемъ. Даже въ такихъ замѣчательныхъ произведеніяхъ, какъ кубки изъ Вафіо, вѣроятно, сдѣланные въ Кноссѣ, человѣческія фигуры съ осиными таліями и длинными тощими ногами еще очень далеки отъ шедевровъ классическаго искусства. Но если ассирійское искусство осуществляетъ идею силы, то микенское искусство, можно сказать, осуществляетъ идею жизни. Въ немъ нѣтъ ничего похожаго на холодное изящество египетскаго искусства Новаго Царства, расцвѣтъ котораго приходится на ту же эпоху. Въ критскихъ и микенскихъ городахъ были найдены предметы, изготовленные въ Египтѣ; микенскія вазы были найдены при египетскихъ раскопкахъ; египтяне и микенцы знали другъ друга и поддерживали торговыя сношенія; но микенское искусство совсѣмъ не было подчинено египетскому, хотя оно и заимствовало у него техническіе пріемы и нѣкоторые элементы орнамента *).

Любовь искусства временъ Миноса къ жизни и движенію выражается, главнымъ образомъ, въ великолѣпно сдѣланныхъ изображеніяхъ животныхъ; въ этомъ отношеніи оно напоминаетъ намъ искусство охотниковъ на сѣвернаго оленя. Невольно хочется установить между этими двумя искусствами связь, историческую зависимость, несмотря на раздѣляющія ихъ шестьдесятъ вѣковъ. Но кто знаетъ, не будетъ ли когда-нибудь открыто, что искусство охотниковъ на сѣверныхъ оленей исчезло изъ Франціи за нѣсколько тысячъ лѣтъ до расцвѣта кносскаго и микенскаго искусства, и продолжало существовать въ какомъ-нибудь еще мало изслѣдованномъ уголкѣ Европы и, наконецъ, проникло въ Грецію вмѣстѣ съ однимъ изъ многочисленныхъ вторженій сѣверныхъ народовъ, которые все время передвигались изъ средней Европы къ Средиземному морю?

Будущее, несомнѣнно, раскроетъ намъ то, что̀ мы еще не знаемъ, именно происхожденіе этого необычайнаго расцвѣта пластическаго генія, которое суждено было открыть нашему времени.

БИБЛІОГРАФІЯ.—G. Perrot et Chipiez, Histoire de l'Art, t. VI, Paris, 1895 (La Grèce primitive, Troie, Mycènes, Tirynthe); W. Doerpfeld, Troja und Ilion, 2 vol., Athènes, 1902; E. Pottier, Catalogue des Vases du Louvre, Paris, 1896, t. 1, p. 173—211. A. Furtwaenlger, Die antiken Gemmen, Leipzig, 1900, t. III, p. 13—67 (микенская эпоха и эллинское средневѣковье).—О новыхъ открытіяхъ на Критѣ многочисленныя работы Эванса (Annual of the British

*) Цивилизаціи эпохи Миноса уже было извѣстно письмо; въ Критѣ были найдены тысячи табличекъ съ надписями; но надписи эти, еще недешифрированныя, не имѣютъ ничего общаго съ египетскими іероглифами.

School of Athens, t. VI—X, Londres, 1899—1904; Journal of hellenic studies, t. XXI, Londres, 1901;) R. M. Burrows, The discoveries in Crete, London, 1907; объ итальянскихъ раскопкахъ см. Monumenti antichi dei Lincei, t. XII—XIV, Milan, 1902—1905; R. Weill, Le vase de Phaestos (Revue archéol., 1904, I, p. 52). Резюмэ этихъ работъ даютъ на французскомъ языкѣ E. Pottier, Revue de Paris и Rev. de l'Art ancien et moderne, 1902; S. Reinach, L'Anthropologie 1902, p. 1—39; 1903, p. 110, 193; 1904, p. 257; R. Dussaud, Revue de l'École d'Anthropologie, 1905, p. 37; P. Lagrange, Revue biblique, 1907, p. 163; A. Bayet, Rev. de l'Univ de Bruxelles, 1909, p. 241; Collignon, La peinture préhellénique (Gazette, 1909, II, p. 5); Fougères, La Grèce (Guide Joanne), Paris, 1909.



ПЯТАЯ ЛЕКЦІЯ.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ДО ФИДІЯ.

Нѣкоторые изъ острововъ Архипелага, напримѣръ, Паросъ, представляютъ собою сплошную массу мрамора; этотъ матеріалъ также очень распространенъ въ Аттикѣ—ломки мрамора Пентеликона и Гиметта пользовались славой,—въ Сѣверной Греціи и на азіатскомъ берегу. У грековъ было огромное преимущество передъ ассирійцами и египтянами: они обладали прекраснымъ матеріаломъ, менѣе твердымъ, чѣмъ гранитъ, менѣе мягкимъ, чѣмъ алебастръ, красивымъ на видъ и сравнительно легко поддающимся обработкѣ. Но у нихъ было еще другое, болѣе важное преимущество; они не были подавлены игомъ деспотизма и суевѣрія. Выступая на историческое поприще, греки представляютъ поразительный контрастъ со всѣми другими народами: у нихъ есть инстинктъ свободы, они любятъ все новое и съ жадностью гонятся за прогрессомъ. Греки никогда не были связаны съ прошлымъ узами деспотическихъ традицій. Даже религія очень мало стѣсняла ихъ свободу. У нихъ очень рано появилось то, чего мы не видимъ и слѣда въ восточныхъ странахъ, именно привычка смотрѣть на все человѣческое, какъ на чисто человѣческое, размышлять о немъ такъ, какъ будто оно зависѣло только отъ одного разума. Это направленіе называется раціонализмомъ. Вмѣстѣ съ любовью къ свободѣ и красотѣ, раціонализмъ является самымъ драгоцѣннымъ даромъ, которымъ Греція подарила человѣчество.



Рис. 41. — Архаическая Артемида съ острова Делоса. (Музей въ Аѳинахъ).

Успѣхи грековъ въ искусствѣ были поразительно быстры; между первыми попытками ваянія изъ мрамора и его апогеемъ прошло всего около двухъ столѣтій. Это было бы необъяснимымъ и сверхъестественнымъ, если бы въ обученіи Греціи не приняла участіе (отрицать это было бы несправедливымъ) Греція азіатская или іонійская, наслѣдница микенскаго искусства, которое сложилось подъ вліяніемъ Египта и Ассиріи. Но необходимо добавить, что никогда еще геній не былъ менѣе рабскимъ подражателемъ, чѣмъ греческій геній; все, чему греки научились изъ восточнаго искусства, послужило только къ тому, чтобы возвыситься надъ нимъ.

Одной изъ самыхъ древнихъ статуй, най-

денныхъ въ Греціи, является Артемида, вырытая въ Делосѣ Гомоллемъ; она относится приблизительно къ 620-му году (рис. 41). Она представляетъ собою почти что столбъ или деревянный стволъ, на которомъ въ общихъ чертахъ намѣчена голова, волосы, руки, талія; она болѣе примитивна, чѣмъ египетское искусство эпохи пирамидъ. Греки называли эти фигуры к с о а н а (отъ xéein, рѣзать изъ дерева), то есть изображеніями, сдѣланными изъ дерева, которое, повидимому, послужило первымъ матеріаломъ для большихъ статуй. Тридцать или сорокъ лѣтъ спустя (580) мы встрѣчаемъ другой типъ женщины, Геру, которая найдена на Самосѣ и теперь хранится въ Луврскомъ Музеѣ (рис. 42). Общій видъ все еще напоминаетъ колонну; но взгляните на шаль, которой окутана богиня; мы видимъ на ней складки, сдѣланныя съ натуры, строгую грацію, зарю свободы. Вотъ статуя VI вѣка, открытая въ Бранхидахъ возлѣ Милета (Малая Азія); она изображаетъ сидящаго царя Хареса и хранится теперь въ Британскомъ музеѣ (рис. 43). Это типичное произведеніе искусства малоазійскихъ грековъ, іонійскаго искусства съ его склонностью къ коренастымъ фигурамъ; но подъ одеждой, складки которой не лишены смѣлости, уже намѣчаются формы тѣла. Тѣмъ же тяжеловатымъ характеромъ, связаннымъ съ большой тонкостью исполненія, отличаются каріатиды и фризы маленькаго храма, называемаго К н и д с к о й или С и ф н і й с к о й с о к р о в и щ н и ц е й; онъ относится приблизительно къ 530-му году, былъ откопанъ Гомоллемъ въ Дельфахъ, реставрированъ изъ гипса въ Луврѣ и помѣщенъ налѣво отъ Нике (Побѣды) Самоѳракійской (рис. 44).

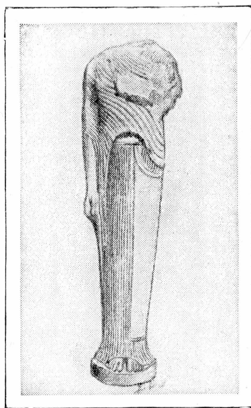


Рис. 42. — Архаическая Гера съ острова Самоса (Луврскій музей).

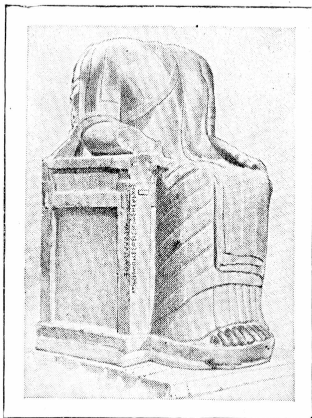


Рис. 43. — Статуя Хареса (Британскій музей).

Приблизительно около 550-го года на островѣ Хіосѣ существовала семья скульпторовъ, о которой намъ повѣствуютъ греческіе писатели. Одинъ изъ нихъ, Архермосъ, создалъ новый типъ — крылатую богиню, Побѣду (Нике) или Горгону, изображенную въ быстромъ движеніи. Статуя этой школы была найдена на островѣ Делосѣ (рис. 45). Эта фигура является настоящимъ переворотомъ въ скульптурѣ. Подумайте только, что египетское искусство знало лишь типъ женщины со сдвинутыми ногами, точно заключенными въ футляръ, что ассирійское искусство совсѣмъ не изображаетъ женщинъ; и вотъ едва прошло 150 лѣтъ послѣ перваго лепета греческаго искусства, вдругъ появляется бѣгущая женщина, нога которой съ хорошо изображенными мускулами высоко открыта, и—совершенно новое въ искусствѣ явленіе—женщина улыбающаяся! Она улыбается, конечно, неловко, со слишкомъ широко открытымъ ртомъ, сухо сдѣланными губами, слишкомъ выдающимися скулами (рис. 46); но все же мы видимъ улыбку и видимъ ее впервые. Египетскія, халдейскія и ассирійскія божества слишкомъ мало человѣчны, чтобы улыбаться; на лицѣ ихъ мы видимъ или гримасу или равнодушіе. Послѣ делосской Нике искусство не довольствуется простымъ копированіемъ формъ; оно пытается передавать чувства, внутреннюю жизнь. Это великое открытіе, возвѣщающее начало новаго искусства.

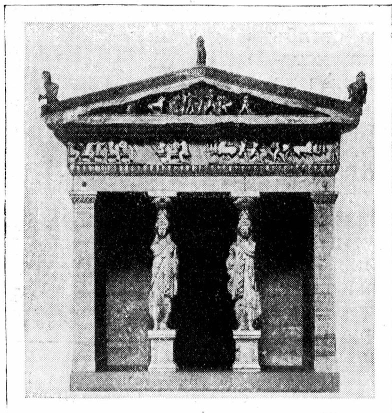


Рис. 44. — Фасадъ Сокровища Книдъ въ Дельфахъ. (Реставрація въ Луврѣ.



Рис. 45. — Реставрація архаической Нике съ острова Делоса. (Музей въ Аѳинахъ.)

Произведенія хіосскихъ скульпторовъ проникли въ Аѳины и скоро нашли тамъ подражателей. Благодаря раскопкамъ сдѣланнымъ въ Акрополѣ въ 1886-мъ году въ слоѣ обломковъ Акрополя, разрушеннаго персами въ 480-мъ году, мы имѣемъ цѣлый рядъ статуй этой школы. Такъ какъ статуи эти не изображаютъ ни Побѣдъ, ни Горгонъ, но Orantes*), то онѣ строго окутаны одеждой и стоятъ въ спокойной позѣ; но онѣ улыбаются иногда очаровательной улыбкой съ явнымъ желаніемъ понравиться (рис. 47). Какъ ни неподвижны онѣ въ своихъ длинныхъ туникахъ, онѣ полны жизни и тотъ, кто ихъ разъ увидѣлъ, не забудетъ ихъ уже никогда. Жизненность эта увеличивалась еще яркой окраской, которая сохранилась, къ счастью, довольно хорошо; это доказываетъ, что греческіе архаическіе скульпторы покрывали краской мраморныя изображенія. Аналогичный жизненный типъ нагого человѣка былъ, вѣроятно, созданъ на островѣ Критѣ до 600-го года и получилъ развитіе въ VI вѣкѣ, главнымъ образомъ, въ Аттикѣ. Онъ считался вначалѣ изображеніемъ Аполлона и борцовъ—побѣдителей (рис. 48). Существуетъ цѣлая серія этихъ фигуръ, которыя позволяютъ намѣтить этапы въ развитіи этого искусства. Въ нихъ главной заботой скульптора былъ рисунокъ тѣла, передача мускуловъ; подобно тому какъ хіосская школа сдѣлала успѣхи въ передачѣ выраженія лица и складокъ одежды, школа, изображающая борцовъ (я затрудняюсь назвать ее иначе), научилась тому, что̀ мы называемъ натурой.



Рис. 46. — Голова делосской Нике (Музей въ Аѳинахъ).



Рис. 47.—Акропольская Оранта (музей въ Аѳинахъ).

*) Дословно—молящіяся. См. Вёрманъ, Исторія искусства, I, 348: Вѣроятно, это—изображенія не богинь или жрицъ, а просто дѣвъ, изваянія которыхъ были посвящаемы, въ качествѣ подругъ, дѣвственной богинѣ Аѳинѣ». *Примѣч. пер.*

Несмотря на большія достоинства, какъ, напримѣръ, довольно вѣрную передачу рисунка и выраженія лица, статуи



Рис. 48. — Архаическій Аполлонъ (музей въ Аѳинахъ).

эти имѣютъ одинъ большой недостатокъ:—онѣ являются отвлеченнымъ изображеніемъ типа и не индивидуализированы какимъ - нибудь дѣйствіемъ. Скульпторъ, правда, надѣляетъ ихъ различными атрибутами, но они относятся къ этимъ аттрибутамъ съ полнымъ безразличіемъ; они являются какъ бы ярлыкомъ. Главный успѣхъ, сдѣланный къ концу VI вѣка, состоялъ въ томъ, что это условное изображеніе типа было замѣнено изображеніемъ индивидуумовъ со все возраставшимъ разнообразіемъ ихъ позъ и движеній.

Прогрессъ этотъ совершился быстро, но не сразу. Возможно, что живопись, всегда болѣе свободная, чѣмъ скульптура, способствовала этому въ значительной степени. За неимѣніемъ погибшихъ фресокъ этой эпохи, мы можемъ видѣть на вазахъ (позднѣйшихъ съ черными фигурами и болѣе раннихъ съ красными фигурами), что въ живописи уже замѣтно чувствуется освобожденіе отъ традиціонныхъ мотивовъ. Обычай изображать въ скульптурѣ атлетовъ—побѣдителей въ играхъ долженъ былъ также имѣть благотворное вліяніе, такъ какъ было необходимо, чтобы изображенія эти отличались другъ отъ друга и указывали на тотъ родъ силы или ловкости, который прославилъ побѣдителя. Великія историческія событія съ 490 по 479-й годъ *) вызвали крайнее напряженіе силъ эллинскаго генія и дали ему полное сознаніе своей силы и превосходство надъ рабскими цивилизаціями Азіи. Изъ этого благодѣтельнаго кризиса вышли шедевры греческой поэзіи, оды Пиндара и трагедіи Эсхила. Но послѣ Саламина и Микале приходилось не только воспѣвать побѣды, но и возстановлять развалины. Большинство греческихъ памятниковъ, среди нихъ всѣ аѳинскіе, были разрушены персами. Обогащенная добычей, полученной съ персовъ, Греція послѣ заключенія мира принялась за возстановленіе всего уничтоженнаго и разрушеннаго ими. Приступили къ работѣ, и классическое искусство получило рѣдкую возможность проявиться одновременно во многихъ формахъ.

Между 480-мъ и 470-мъ годами мы находимъ уже первыя творенія, которыя возвѣщаютъ полное освобожденіе

*) Нашествіе на Грецію персидскихъ армій Дарія и Ксеркса, битвы при Мараѳонѣ, Саламинѣ и Платеѣ (такъ называемыя персидскія войны).

греческаго генія: это фронтоны храма богини Афайи въ Эгинѣ (находятся теперь въ Мюнхенѣ) *). Эти группы статуй большого размѣра изображаютъ битвы между греками и троянцами, намекъ на недавнюю борьбу Греціи съ Азіей; греческимъ воинамъ покровительствуетъ Аѳина Паллада. Въ изображеніи головъ архаизмъ чувствуется гораздо больше, чѣмъ въ тѣлахъ, какъ будто освобожденіе ихъ, болѣе позднее, въ силу того было болѣе полнымъ. Тѣло упавшаго воина (на восточномъ фронтонѣ) приближается уже къ шедеврамъ (рис. 49).

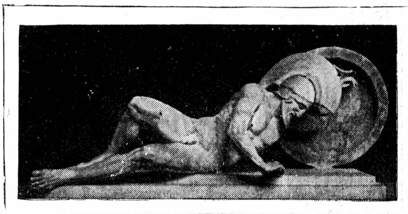


Рис. 49. — Раненый воинъ. Фигура съ восточнаго фронтона храма Афайи на островѣ Эгинѣ. (Клише Брукмана въ Мюнхенѣ.)

Пятнадцать лѣтъ спустя, около 460-го года, были сдѣланы фронтоны храма Зевса въ Олимпіи, найденные во время раскопокъ, произведенныхъ нѣмцами между 1875-мъ и 1880-мъ годами (рис. 50, 51). Восточный фронтонъ изображаетъ приготовленіе къ состязанію между Пелопсомъ и Эномаемъ; западный — битву кентавровъ съ лапиѳами, гдѣ Аполлонъ является покровителемъ лапиѳовъ, за которыхъ сражаются Тесей и Пириѳой (рис. 50). Нѣкоторыя изъ прекрасныхъ метопъ, найденныхъ при раскопкахъ, сдѣланныхъ французской экспедиціей въ Мореѣ, находятся въ Луврскомъ Музеѣ; другіе найденные съ тѣхъ поръ обломки остались въ Олимпіи (рис. 52). Фронтоны являются величественными, хотя немного грубыми произведеніями

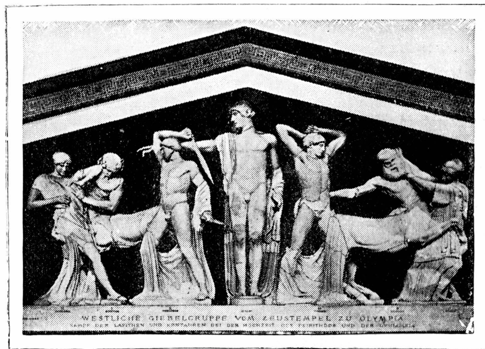


Рис. 50. — Центральная часть восточнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи. Реставрація Treu въ Дрезденѣ.

*) Послѣ 1901-го года стало извѣстнымъ, что храмъ этотъ былъ посвященъ мѣстной богинѣ Афайѣ (Comptes rendus de l'Academie des Inscriptions, 1901, стр. 523).



Рис. 51. — Голова лапиѳской женщины. Западный фронтонъ Олимпiйскаго храма въ Олимпiи. (Музей въ Олимпiи.)

ихъ мощную простоту сравнивали съ трагедiями Эсхила, которыя въ ту же эпоху вызывали восхищенiе аѳинянъ. Еще бóльшимъ завоеванiемъ, чѣмъ знанiе формы, было искусство композицiи, группировки. Египтяне и ассирiйцы собирали фигуры и ставили ихъ рядомъ; имъ въ голову не приходило расположить ихъ въ равновѣсiи вокругъ центральной фигуры. Композицiя, какъ ее понимали греки V столѣтiя, не была строгой симметрiей, что̀ было бы для искусства рабствомъ, но симметрiей художественной, въ которой проявляется высшая независимость, такъ какъ въ ней одновременно господствуетъ порядокъ и свобода.

На восточномъ фронтонѣ изображены фигуры въ спокойномъ состоянiи; на западномъ фронтонѣ онѣ всѣ представлены въ движенiи. Павсанiй, давшiй описанiе олимпiйскаго храма, приписываетъ первый фронтонъ Пэонiю изъ Менде (во Фракiи), а второй—Алкамену, который въ текстахъ упоминается то какъ ученикъ, то какъ соперникъ Фидiя. Возможно, что было два художника, носившихъ это имя, и что фронтонъ олимпiйскаго храма созданъ болѣе старшимъ художникомъ, который извѣстенъ по хорошо сохранившимся копiямъ головы Гермеса, изваянной около 460-го года. Въ той же Олимпiи была найдена статуя Нике, изваянная около 454-го года Пэонiемъ; ее вполнѣ можно отнести къ творчеству того же художника, который создалъ восточный фронтонъ.

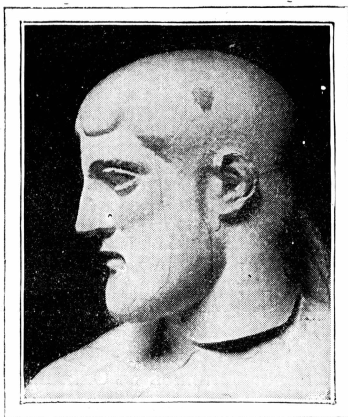


Рис. 52.—Голова Геракла. Метопа Олимпiйскаго храма. (Музей въ Олимпiи).

Говоря о Египтѣ, я уже упомянулъ объ открытомъ Ланге «законѣ фронтальности», который во всѣхъ первобыт-



Рис. 52 а — Нике Пеонія въ реставраціи Gruettner'а. (Дрезденскій музей).

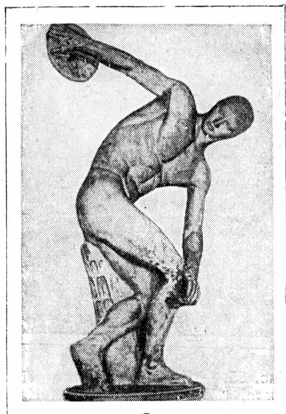


Рис. 53. — Копія Дискобола Мирона. Палаццо Ланчелотти въ Римѣ.

ныхъ искусствахъ заставляетъ человѣческую фигуру дѣлать всѣ движенія въ вертикальной плоскости. Греческое искусство первой половины V вѣка разорвало эти путы. Наиболѣе блестящимъ образомъ освободился отъ нихъ аѳинянинъ Миронъ, знаменитый своими статуями борцовъ. Одна изъ нихъ, Дисколъ, извѣстна намъ по прекрасной копіи, хранящейся въ Римѣ; она изображаетъ юношу, который согнулся сильнымъ движеніемъ, чтобы бросить дискъ (рис. 53). Тѣло его отброшено налѣво круговымъ движеніемъ, въ которомъ принимаютъ участіе всѣ мускулы. Въ то время какъ все тѣло полно выраженія, жизни, голова остается еще холодной; она какъ будто относится съ полнымъ безразличіемъ къ энергичному движенію, совершаемому тѣломъ (рис. 54). Это одна изъ характерныхъ чертъ архиз-

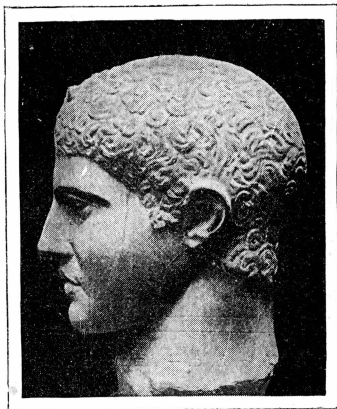


Рис. 54. — Голова копіи Дискобола Мирона. Палаццо Ланчелотти въ Римѣ.

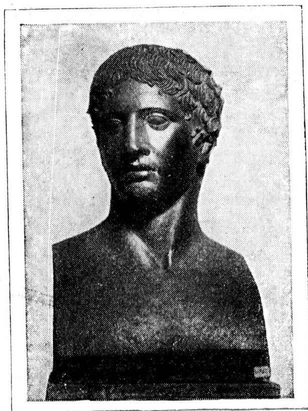
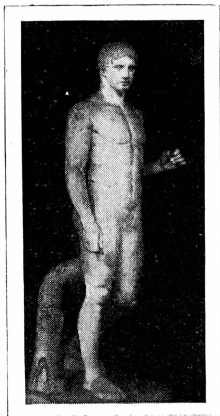


Рис. 55. — Копія Дорифора Поликлета. (Музей въ Неаполѣ.) Клише Алинари во Флоренціи.

ма, которыя исчезали очень медленно; отдѣльные примѣры этого встрѣчаются еще послѣ Фидія.

Поликлетъ изъ Аргоса, вмѣстѣ съ Мирономъ и Фидіемъ составляющій тріаду великихъ скульпторомъ V вѣка, былъ авторомъ колоссальной статуи Геры, не дошедшей до насъ, и нѣсколькихъ бронзовыхъ статуй, дошедшихъ до насъ въ копіи—Дорифоръ—эфебъ, несущій копье (рис. 55, 56a), и Діадуменъ—атлетъ, повязывающій лобъ лентой (рис. 56b). Одна изъ этихъ статуй, Дорифоръ, юноша несущій копье, называлась также канономъ, то есть правиломъ, потому что пропорціи тѣла были въ ней переданы съ бо́льшей точностью, чѣмъ во всякой другой. Голова, которую мы знаемъ по бронзовой копіи, найденной въ Геркуланумѣ, кажется намъ теперь недостаточно выразитель-





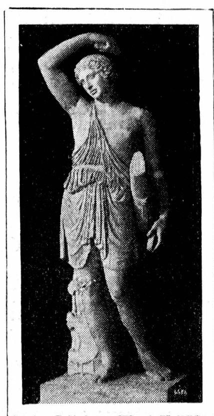


Рис. 56, a, b, c. — Атлеты и амазонка Поликлета. (Неаполь, Британскій музей, Ватиканъ.)

ной; но она является самымъ древнимъ типомъ классическаго совершенства, сочетанія красоты съ энергіей (рис. 55).

Древніе считали особенностью статуй Поликлета то,

что онѣ опираются на одну ногу. Это также новое завоеваніе, и заслуга его принадлежитъ греческому искусству V-го столѣтія. Въ Египтѣ, Ассиріи и греческомъ примитивномъ искусствѣ человѣческія фигуры въ статуяхъ и барельефахъ стоятъ на землѣ обѣими ногами; то же самое мы видимъ еще на эгинскихъ фронтонахъ. Сначала отказались отъ этой тяжелой позы ради фигуръ въ движеніи, какъ, напримѣръ, въ статуѣ Мирона Дисковолъ; Поликлетъ же ввелъ въ фигуры, изображенныя въ состояніи покоя, позу, которую можно назвать «позой свободно стоящей ноги». Самымъ прекраснымъ примѣромъ такой позы можетъ служить бронзовая фигура амазонки, находившаяся въ Ефесѣ; до насъ дошло нѣсколько мраморныхъ ея копій (рис. 56). Типъ этихъ мужественныхъ воительницъ былъ въ большомъ ходу въ греческомъ искусствѣ V-го вѣка, благодаря легендамъ, по которымъ онѣ являлись изъ Азіи, чтобы помѣряться силами съ греками; битвы грековъ съ амазонками были явнымъ намекомъ на войны Греціи съ персами. Женскій типъ амазонки соотвѣтствовалъ мужскому типу борца и способствовалъ созданію, наряду съ типами богинь, чисто человѣческаго идеала женской силы. Идеалъ этотъ былъ осуществленъ Поликлетомъ съ такимъ совершенствомъ, что до самаго конца античнаго міра всѣ статуи амазонокъ были въ зависимости отъ его статуи; онъ сдѣлалъ для созданія типа амазонки то, что̀ сдѣлалъ Фидій для типа Зевса.

Поликлетъ и Миронъ были современниками Фидія; если я назвалъ ихъ прежде него, то сдѣлалъ это потому, что они тѣснѣе связаны съ архаическими традиціями, въ особенности, остаткомъ холодности, на которую я уже указывалъ. Самъ Фидій не вполнѣ успѣлъ освободиться отъ этихъ традицій, и слава его заключается, главнымъ образомъ, въ томъ, что самъ онъ былъ самымъ высокимъ выраженіемъ архаизма, подобно тому какъ Рафаэль былъ самымъ совершеннымъ выраженіемъ Ренессанса. Эволюція искусства не можетъ остановиться; говорить о совершенствѣ искусства было бы заблужденіемъ и значило бы осудить его на постоянное воспроизведеніе однихъ и тѣхъ же образцовъ, то есть отказаться отъ прогресса. Роль геніальнаго художника заключается скорѣе въ томъ, что онъ, давая окончательную форму идеямъ своего времени, тѣмъ самымъ готовитъ путь для новыхъ стремленій.

БИБЛІОГРАФІЯ.—M. Colignon, Histoire de la Sculpture grecque, т. 1 (до Пароенона), Paris, 1892; E. Gardner, Handbook of Greek Sculpture, 2 изд., London, 1905; G. Perrot, Histoire de l'Art, t. VIII, Paris, 1903 (до персидскихъ войнъ); H. Lechat, Au Musée de l'Acropole, Lyon, 1903; La Sculpture attique avant Phidias, Paris, 1905 (cf. Collignon, Journ. des Sav., 1906, p. 121); A. Furtwaengler, Aegina, 2 vol., München, 1905; A. Joubin, La Sculpture grecqueentre les Guerres médiques et l'époque de Périclès, Paris, 1901; A. Furtwaengler, Masterpieces of greek Sculpture, trad. par E. Sellers, London, 1895 Die antiken Gem-

men, t. III (третій томъ одинъ только нуженъ для этой лекціи), Leipzig 1900; A. Mahler, Polyklet, Leipzig, 1902; F. Studniczka, Kalamis, Leipzig 1907; S. Reinach, Têtes antiques idéales ou idéalisées, Paris, 1903; Répertoire de la Statuaire, t. I—III, Paris, 1897—1904 (14000 гравюръ въ контурахъ статуй и группъ греческихъ статуй, съ ссылками на лучшія изданія и полной библіографіей); Répertoire de reliefs, Paris, 1909.—О Гермесѣ Алкамена, копія котораго, снабженная надписью, была открыта въ Пергамѣ, см. Alterthümer von Pergamon, Berlin, 1908, t. VII, p. 48.—О раскопкахъ Аѳинской Французской школы (l'École française d'Athènes) въ Дельфахъ см., кромѣ Guide Joanne (изд. 1909 г.), Th. Homolle, Gazette, II, p. 441; Bulletin de Corresp. hellénique, 1900. p. 427, 616; L'Aurige de Delphes (Monuments Piot, t. IV, p. 169); G. Perrot, Histoire de l'art, t. VIII, p. 336—392 (такъ называемая книдская сокровищница, небольшой храмъ съ каріатидами, украшенный архаическими барельефами). О назначеніи этого зданія и его реставраціи см. Rev. archéol., 1909, I, p. 138 и Homolle, Sculptures de Delphes, Paris, 1910 (t. I).



ШЕСТАЯ ЛЕКЦІЯ.

ФИДІЙ И ПАРѲЕНОНЪ.

Приблизительно между 460-мъ и 435-мъ годами Периклъ сдѣлался вождемъ аѳинской демократіи, и въ рукахъ его сосредоточилась вся казна аѳинскаго государства. То была эпоха истинной диктатуры краснорѣчія. Этотъ обаятельный человѣкъ сочеталъ въ себѣ съ крупными недостатками страстную любовь къ прекрасному; его иниціативѣ обязаны мы однимъ изъ самыхъ прекрасныхъ твореній въ мірѣ — Парѳенономъ (рис. 57—59).

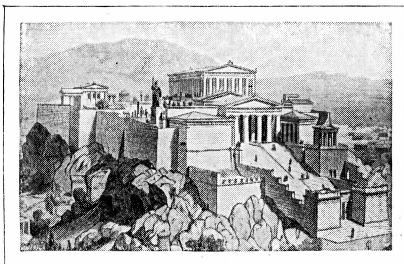


Рис. 57. — Видъ реставрированнаго Акрополя въ Аѳинахъ. Слѣва направо Эрехѳейонъ, колоссальная статуя Аѳины Промахосъ, работы Фидія, Парѳенонъ, Пропилеи, храмы Аѳины 'Εργάνη и Нике Аптеросъ. По Springer и Michaelis, Kunstgeschichte, изд. Зеемана.

Другомъ и совѣтникомъ Перикла во всемъ, что̀ касалось украшенія Аѳинъ, былъ скульпторъ Фидій. Окруженный цѣлой толпой художниковъ, изъ которыхъ нѣкоторые, какъ, напримѣръ, архитекторы Иктинъ и Калликратъ, были людьми въ высшей степени выдающимися, Фидій руководилъ всѣми работами и наблюдалъ за ними. Его положеніе было похоже на то, какое занималъ Рафаэль при папѣ Львѣ X во время созданія Стансовъ и Ватиканскихъ Ложъ. Подобно Рафаэлю, Фидій не былъ авторомъ всѣхъ работъ, задуманныхъ имъ; но онъ оставилъ на нихъ неизгладимую печать своего генія.

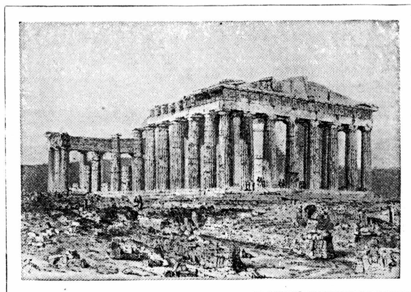


Рис. 58. — Видъ Парѳенона.

Богиней покровительницей Аѳинъ была Аѳина Парѳеносъ, т.-е. Дѣва; поэтому ея храмъ, который въ

то же время былъ ея жилищемъ, назывался Пареенонъ. Въ Акрополѣ былъ старинный Пареенонъ, построенный изъ камня и разрушенный въ 480 г. персами. Периклъ рѣшилъ построить другой, болѣе обширный и роскошный. Въ теченіе двадцати лѣтъ каменоломни Аттики доставляли лучшій свой мраморъ тысячамъ рабочихъ и художниковъ. Работы, которымъ благопріятствовало сравнительно мирное время, были окончены въ 435 г. Вскорѣ послѣ этого приступили къ возстановленію изъ мрамора небольшого храма Посейдона, Аеины Поліасъ и Эрехеея. Этотъ храмъ находился къ сѣверу отъ Пареенона (рис. 60); онъ былъ оконченъ лишь около 408 г., черезъ двадцать лѣтъ послѣ смерти Перикла. Въ это время Пелопоннесская война уже разстроила благосостояніе Аттики и набросила мрачный покровъ на конецъ вѣка.

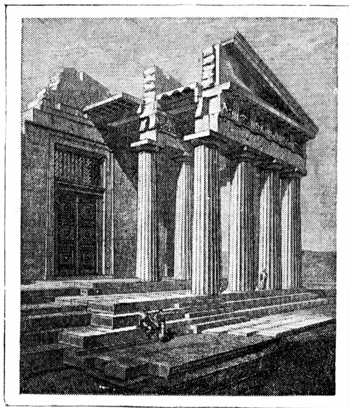


Рис. 59. — Уголъ Пареенона по Springer und Michaelis изд. Seemann'а). (Рисунокъ Нимана).

Всѣ парижане, видѣвшіе церковь Магдалины (la Madeleine), имѣютъ понятіе о внѣшнемъ видѣ греческаго храма. Онъ представлялъ собою прямоугольный домъ, съ дверьми, но безъ оконъ, окруженный со всѣхъ сторонъ однимъ или нѣсколькими рядами колоннъ, которыя поддерживаютъ крышу и словно стоятъ на стражѣ вокругъ жилища бога (целла). На двухъ меньшихъ сторонахъ храма крыша образуетъ треугольники, которые называются фронтонами; они бываютъ иногда украшены статуями. Стѣна дома вверху украшается барельефами, которые образуютъ

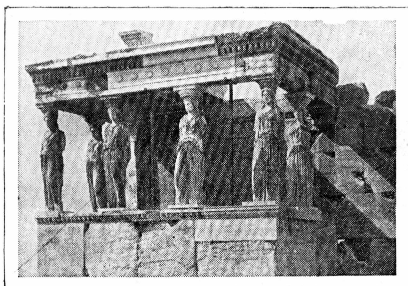


Рис. 60. — Портикъ каріатидъ въ Аеинскомъ Эрехеейонѣ. (Клише Giraudon'а).

фризъ. Когда храмъ построенъ въ дорическомъ стилѣ, какъ, напр., Пареенонъ, то верхняя часть архитрава, лежащая на колоннахъ, дѣлается изъ плитъ съ тремя вертикальными желобками. Эти плиты называются триглифами; онѣ чередуются съ плитами гладкими или украшенными рельефами; это метопы (рис. 59).

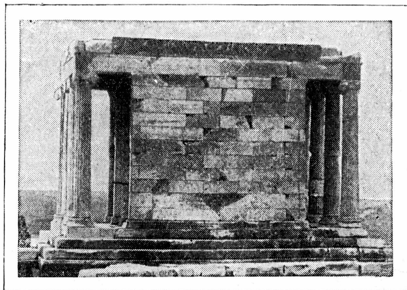


Рис. 61.— Храмъ Нике Аптеросъ въ Акрополѣ, боковой видъ.

Греческая архитектура знала три ордена, т.-е. три главныхъ типа колоннъ. Самый древнiй типъ, къ которому относятся: Пареенонъ, храмъ Зевса Олимпiйскаго, храмъ Афайи на Эгинѣ, храмы въ Сицилiи и южной Италiи (въ Селинунтѣ, Агригентѣ и Пестумѣ), называется дорическимъ, потому что древнiе приписывали его изобрѣтенiе дорянамъ. Въ дорическомъ орденѣ колонна невысока и увѣнчана очень простой капителью, которая состоитъ изъ постепенно расширяющейся части, называемой эхиномъ и четыреугольной плиты—абака. Въ iонiйскомъ орденѣ, главные памятники котораго находятся въ Малой Азiи, въ Ефесѣ и въ Прiенѣ (прекрасный образчикъ имѣется также въ аеинскомъ Акрополѣ, рис. 61), колонна тоньше и заканчивается капителью на подобiе подушки съ завитками. Наконецъ, коринескiй орденъ, очень распространенный въ римскую эпоху, въ эпоху Ренессанса и въ наше время (церковь Ла-Мадленъ, Бурбонскiй дворецъ и т.д .), отличается колонной, увѣнчанной капителью, образующей корзину съ аканеовыми листьями.



Рис. 62. — Группа паркъ съ фронтона Пареенона (Британскiй музей).

Какъ дорическiй, такъ и iонiйскiй орденъ образовались изъ деревянныхъ построекъ. Колонна вначалѣ представляла собою просто столбъ, поддерживавшiй балки. Чтобы лучше поддерживать балку, верхушка колонны прикрѣплялась къ ней при помощи четыреугольной плиты

или подушки и изъ этой утолщенной части впослѣдствіи образуется капитель. Коринѳская же капитель была создана въ ту эпоху, когда греческое искусство уже забыло требованія, предъявляемыя деревянной стройкой; развѣ могла бы иначе прійти въ голову мысль, что тяжесть можетъ поддерживаться букетомъ изъ листьевъ?

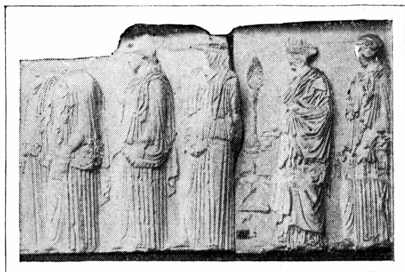


Рис. 63. — Процессія молодыхъ аѳинянокъ. (Фрагментъ Парѳенонскаго фриза въ Британскомъ музеѣ.)

Дорическій орденъ даетъ впечатлѣніе прочности и мужественной силы въ противоположность нѣсколько хрупкому и женственному изяществу ордена іонійскаго. Коринѳскій орденъ выражаетъ идею роскоши и блеска. Однимъ изъ самыхъ блестящихъ доказательствъ генія Греціи является то, что эпоха Возрожденія и современное искусство не сумѣли создать новаго ордена; наша архитектура продолжаетъ пользоваться сокровищами греческихъ орденовъ, которые допускаютъ самыя разнообразныя сочетанія.

Самое удивительное, что̀ есть въ Парѳенонѣ, это, пожалуй, правильность пропорцій. Отношеніе между высотою колоннъ, ихъ толщиною, величиною фронтоновъ и другими деталями храма опредѣлено такъ точно, что цѣлое не кажется ни слишкомъ легкимъ, ни слишкомъ тяжелымъ. и всѣ линіи сливаются такъ гармонично, что даютъ впечатлѣніе одновременно и изящества, и силы. Не менѣе удивительно и техническое совершенство постройки. Большія глыбы мрамора и барабаны колоннъ соединены и прилажены при помощи металлическихъ болтовъ и гвоздей, но безъ цемента, при чемъ скрѣпы сдѣланы такъ точно, какъ въ самой тонкой ювелирной работѣ. Никогда совре-



Рис. 64. — Всадники фриза въ Парѳенонѣ, изображающаго Панаѳинеи. (Британскій музей). (Клише Mansell'я въ Лондонѣ)

менное искусство, которое въ изобилiи пользуется цементомъ, не было въ состоянiи соперничать съ мастерами Иктина.

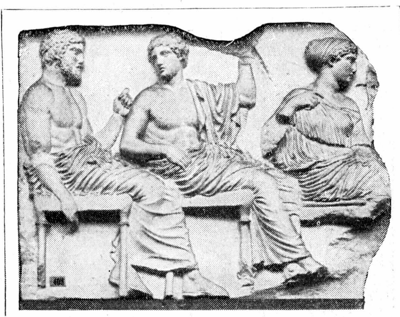


Рис. 65. — Зевсъ, Аполлонъ и Пейѳо. (Фрагментъ фриза Парѳенона въ Аѳинахъ.)

Теперь Парѳенонъ превратился въ развалины. Греки устроили тамъ церковь; въ 1687 г. взрывъ разрушилъ Парѳенонъ, а въ 1803 г. лордъ Эльджинъ похитилъ изъ него бóльшую часть его скульптуръ, которыя теперь составляютъ гордость Британскаго музея. Но эти развалины все же остаются шедевромъ и служатъ мѣстомъ паломничества для человѣчества.

Со стороны моря къ Парѳенону велъ великолѣпный портикъ, Пропилеи. Онъ былъ украшенъ живописью, которая теперь исчезла. Лучше сохранился маленькiй храмъ Посейдона и Эрехѳея къ сѣверу отъ Парѳенона; онъ имѣетъ сбоку портикъ, въ которомъ въ видѣ колоннъ архитекторъ поставилъ женскiя фигуры; ихъ въ древности называли кар і атидами: предполагали, что онѣ изображаютъ молодыхъ дѣвушекъ, взятыхъ въ плѣнъ въ городѣ Карiи въ Лаконiи (рис. 60). Послѣ 1830 г. при помощи обломковъ, открытыхъ въ одномъ турецкомъ укрѣпленiи, стало возможнымъ возстановить другой маленькiй iонiйскiй храмъ, храмъ безкрылой богини Побѣды (Нике Аптеросъ), который расположенъ въ передней части Пропилеевъ (рис. 61).

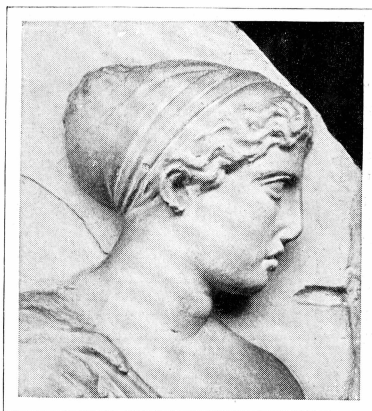


Рис. 66. — Голова Пейѳо. Восточный фризъ Парѳенона. (Аѳинскiй музей).

На фронтонахъ Парѳенона было изображено рожденiе Аѳины и споръ Аѳины съ Посейдономъ изъ-за обладанiя Аттикой (рис. 62). На метопахъ была скульптурно изображена борьба



Рис. 67. — Копія Аѳины Парѳеносъ Фидія въ уменьшенномъ видѣ (Аѳинскій музей).

кентавровъ и лапиѳовъ. Содержаніемъ фриза служила процессія во время главнаго праздника богини—Панаѳиней, когда молодыя дѣвушки самыхъ знатныхъ фамилій, одѣтыя въ длинные хитоны съ вертикальными складками, шли возлагать на статую Аѳины новую сотканную для нея одежду. Эти молодыя дѣвушки, несущія различные предметы, идутъ въ торжественной процессіи, въ которой участвуютъ матроны, воины, всадники, старцы и юноши, сопровождающіе жертвенныхъ быковъ; онѣ приближаются къ группѣ, гдѣ изображены боги; эта часть находится въ центрѣ восточнаго фриза, который, къ счастью, сохранился лучше всего изъ дошедшаго до насъ (рис. 63—66).

Внутри храма находилась хризэлефантинная, т.-е. сдѣланная изъ золота и слоновой кости, статуя Аѳины, изображенная стоя. Эта статуя, вмѣстѣ со статуей сидящаго Зевса, тоже сдѣланной изъ золота и слоновой кости и находившейся въ храмѣ въ Олимпіи, является, по словамъ древнихъ, шедевромъ Фидія. Обѣ эти статуи погибли, но мы можемъ составить себѣ представленіе объ Аѳинѣ Парѳеносъ по маленькой мраморной копіи, открытой въ 1880 г. въ Аѳинахъ близъ одной современной школы называемой Варвакейонъ (рис. 67). Что касается Зевса, то у насъ нѣтъ его копій, но очень вѣроятно, что великолѣпная мраморная голова въ коллекціи Якобсена въ Ни-Карлсбергѣ (Данія) воспроизводитъ довольно точно величественный образъ бога (рис. 68). Другая Аѳина Фидія—колоссальная бронзовая статуя въ 9 метровъ высотой, была поставлена передъ Парѳенономъ съ сѣверо-западной стороны. Ее называли Аѳина—Промахосъ, т.-е. защитница или стоящая на стражѣ. Я полагаю, что ея копія открыта теперь въ

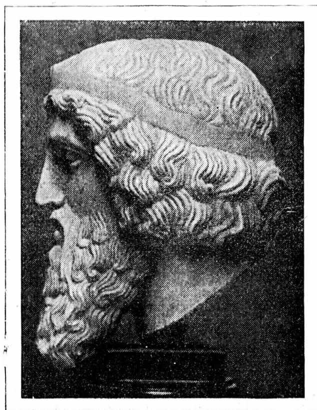


Рис. 68. — Голова Зевса, стиль Фидія (Музей въ Ny-Carlsberg, возлѣ Копенгагена).

изящной статуэткѣ, которая хранится въ Бостонѣ; она была найдена въ окрестностяхъ Кобленца, гдѣ во времена римской имперіи стоялъ легіонъ, носившій названіе легіона Минервы (рис. 69).



Рис. 69. — Статуэтка Аѳины Промахосъ (Музей въ Бостонѣ).

Наконецъ, Фуртвэнглеръ, соединивъ голову, хранящуюся въ Болоньѣ съ дрезденскимъ торсомъ, возстановилъ восхитительную статую, представляющую мраморную копію съ бронзоваго оригинала; вмѣстѣ со многими другими учеными онъ считаетъ ее Аѳиной Фидія, которую художникъ сдѣлалъ по просьбѣ аѳинскихъ колонистовъ на островѣ Лемносѣ (рис. 70).

Относительно скульптуръ Парѳенона авторы не говорятъ намъ точно, что онѣ принадлежатъ Фидію; но достовѣрно извѣстно, что онѣ были исполнены подъ его руководствомъ. Составить себѣ представленіе объ этихъ шедеврахъ можно только изучая ихъ слѣпки въ Луврѣ и въ École des Beaux Arts. Я ограничусь тѣмъ, что укажу вамъ на величественную группу трехъ богинь, изображенную на восточномъ фронтонѣ, такъ называемыхъ «трехъ паркъ», задрапированныхъ съ невыразимою красотою, и еще на нѣсколько другихъ фрагментовъ Панаѳиней, приводящихъ въ отчаяніе всѣхъ художниковъ, пытавшихся подражать имъ. Маркизу Лаборду въ Парижѣ принадлежитъ въ настоящее время голова Артемиды съ восточнаго фронтона Парѳенона (рис. 71). На ней вы можете замѣтить выраженіе силы въ чертахъ лица и опредѣленный, нѣсколько четыреугольный овалъ. Эта голова представляетъ двѣ характерныя черты, которыя встрѣчаются во всѣхъ другихъ лицахъ того же происхожденія: очень маленькое разстояніе между вѣками и бровями и рѣзко выраженныя очертанія вѣкъ. Это еще слѣды архаическаго стиля. Преобладающимъ является впечатлѣніе спокойной и увѣренной въ себѣ силы, которая чувствуется во всѣхъ твореніяхъ Фидія (рис. 72). Но помимо спокойствія и силы въ природѣ человѣка есть еще многое другое, именно: энтузіазмъ, мечтательность, страсть, острое или сдержанное страданіе. Это и оставалось выра-

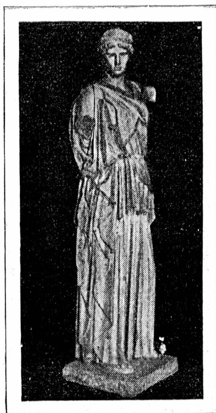


Рис. 70. — Копія съ Аѳины, приписываемой Фидію. (Дрезденскій музей, голова въ Болоньѣ). (По Фуртвэнглеру, Meisterwerke, изд. Giesecke и Devrient.)

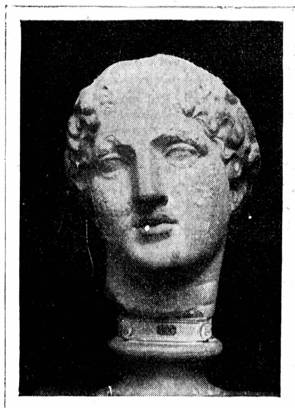


Рис. 71. — Голова Артемиды съ восточнаго фронтона Пареенона. (Коллекція Лаборда въ Парижѣ). (Клише Жиродона.)

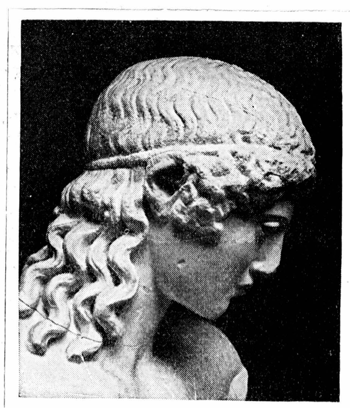


Рис. 72. — Голова статуи Аполлона, можетъ быть, съ Фидія. (Музей Термъ въ Римѣ.)

зить въ мраморѣ послѣ Фидія; впослѣдствіи мы увидимъ, какимъ образомъ преемники его достигли въ этомъ успѣха.

Я не могу разстаться съ Фидіемъ, ученики котораго (Агоракритъ, Алкаменъ) работали до первыхъ годовъ IV вѣка, не сказавъ вамъ о шедеврѣ Лувра, о той статуѣ, которая въ 1820 г. была открыта на островѣ Милосѣ (рис. 73, 74). Въ то время какъ большинство археологовъ относятъ ее къ 100 г. до Р. Х. я лично убѣжденъ, что она по меньшей мѣрѣ тремя вѣками древнѣе, я даже думаю, что она представляетъ не Венеру, а богиню моря Амфитриту съ трезубцемъ въ вытянутой лѣвой рукой, и что этотъ шедевръ вышелъ изъ школы Фидія. Однимъ изъ доказательствъ, которыя я могу привести въ защиту этого взгляда, является то, что мы находимъ въ ней все, что̀ отличаетъ геній Фидія, и, наоборотъ,



Рис. 73. — Афродита съ острова Милоса (Венера Милосская). (Луврскій музей) (Клише Жиродона).

ничего ему несвойственнаго. Венера Милосская не отличается ни изяществомъ, ни мечтательностью, ни страстностью; она сильна и спокойна. Ея красота состоитъ въ благородной простотѣ и холодномъ достоинствѣ, подобно красотѣ Пареенона и его скульптуръ. Не по этой ли причинѣ она стала такой популярной, не взирая на тайну ея позы, вызывающей такъ много споровъ? Лихорадочныя, безпокойныя, лишенныя душевнаго мира поколѣнія видятъ въ ней высшее выраженіе того качества, котораго недостаетъ имъ больше всего, — спокойствія и ясности, и не равнодушной и безличной, но олицетворяющей здоровіе тѣла и духа.

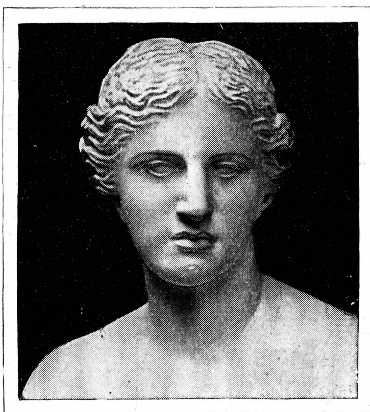


Рис. 74. — Голова Афродиты съ Милоса (Венера Милосская) (Луврскій музей).

БИБЛІОГРАФІЯ. M. Collignon, Histoire de la Sculpture grecque, т. I и II, Paris, 1892, 1897; G. Perrot et Ch. Chipiez, Histoire de l'Art, т. VII, Paris, 1898 (греческіе ордены, элементы архитектуры); A. Choisy, Histoire de l'Architecture, т. I., Paris, 1899; H. Lechat, Le temple grec, Paris, 1902; E. Gardner, Handbook of Greek Sculpture, Londres, 1896; A. Furtwaengler, Masterpieces of Greek Sculpture, Londres, 1895; A. Michaelis, Der Parthenon, Leipzig, 1870—1871 (съ прилож. тома таблицъ); A. Michaelis et A. Springer, Haudbuch der Kunstgeschichte, 8-е изд., т. I, Leipzig, 1907; A. Murray, The Sculptures of the Parthenon, Londres, 1903; H. Lechat, Phidias et la Sculpture du V-e siècle, Paris, 1906; Bruno Sauer, Der Laborde'sche Kopf, Giessen, 1903; Das sogenannte Theseion, Leipzig, 1899. S. Reinach, Répertoire de la Statuaire, Paris, 1897—1904; Têtes antiques, Paris, 1903.— Относительно споровъ, которые возникли о Венерѣ Милосской, см., наконецъ, Revue archéologique, 1906, I, стр. 199; тамъ можно найти всю новую библіографію, касающуюся этого вопроса; о времени созданія статуи см. Revue des Etudes grecques, 1908, p. 13 sq.

Наиболѣе замѣчательныя статьи: H. Lechat, L'Acropole d'Athénes Gazette, 1892, II, p. 89); E. Michon, Tête d'athlète (de Bénévent) u Louvre (Monuments Piot, t. I, стр. 77;) E. Pottier, La tête au cécryphale (Bullet. de corresp. hellénique, т. XX, 1896, стр. 445 (этюдъ о женскихъ типахъ Фидія); S. Reinach, Têtes de l'école de Phidias (Gazette des Beaux-Arts) 1902, II, стр. 449); Le blessé defaillant de Crésilas (ibid., 1905, I, p. 193); Eng. Strong, La tête Humphry Wardau Louvre (Gazette, 1909, I, p. 52); Amelung, Die Athena des Phidias (Oesterreichische Jahreshefte, 1908, p. 169: опроверженіе гипотезы Фуртвэнглера объ Аеинѣ Лемносской).

СЕДЬМАЯ ЛЕКЦІЯ.

ПРАКСИТЕЛЬ, СКОПАСЪ, ЛИСИППЪ.

Пелопоннесская война, начатая Перикломъ въ 432-мъ году, окончилась въ 404-мъ пораженіемъ аѳинянъ и взятіемъ Аѳинъ. Вслѣдъ за этими бѣдствіями наступила политическая и религіозная реакція; одной изъ жертвъ ея палъ Сократъ въ 399-мъ году. Все же Аѳины, хотя и побѣжденныя и униженнныя Спартой, продолжали представлять собою господствующій духовной центръ эллинизма, и даже можно утверждать, что въ IV-мъ вѣкѣ господство ихъ еще болѣе упрочилось и расширилось. Но характеръ эллинизма, созрѣвшій среди тяжкихъ испытаній, измѣнился. Кромѣ того, философская школа, основанная Сократомъ и продолженная Платономъ, стала приносить плоды; она учила размышленію, самоуглубленію, способствовала глубинѣ и тонкости мысли. Вслѣдъ за яснымъ искусствомъ V-го вѣка наступило искусство разсудочное, самыми блестящими представителями котораго были Пракситель и Скопасъ.



Рис. 75. — Εἰρήνη и Плутонъ. (Копія съ группы Кефисодота). (Мюнхенскій музей.)

Учитель Праксителя, Кефисодотъ, извѣстенъ намъ по статуѣ Мира, **Εἰρήνη**, которая держитъ на рукахъ Плутона (богатство); въ Мюнхенѣ находится ея хорошая античная копія (рис. 75). Богиня задумчиво склоняетъ свою голову къ ребенку и глядитъ на него съ нѣжнымъ участіемъ. Пропорціи тѣла и характеръ драпировки указываютъ еще на зависимость ея отъ школы Фидія; но чувство, которымъ она проникнута, уже напоминаетъ Праксителя. **Εἰρήνη** относится, по всей вѣроятности, къ 370-му году до Р. Х.

Мы имѣемъ подлинное произведеніе Праксителя, родившагося около 380-го года, найденное въ 1877-мъ году въ храмѣ Геры въ Олимпіи на мѣстѣ, указанномъ Павсаніемъ. Это группа, изображающая Гермеса съ маленькимъ Діонисомъ, котораго Зевсъ поручилъ его заботамъ (рис. 76, 77). Сходство концепціи этой группы съ группой Кефисодота было давно замѣчено. Но въ Гермесѣ чувствуется бóльшее освобожденіе отъ традицій Фидія. Мы видимъ въ

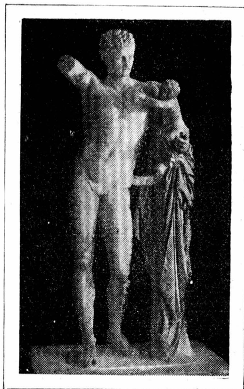


Рис. 76. — Гермесъ Праксителя. (Музей въ Олимпіи)

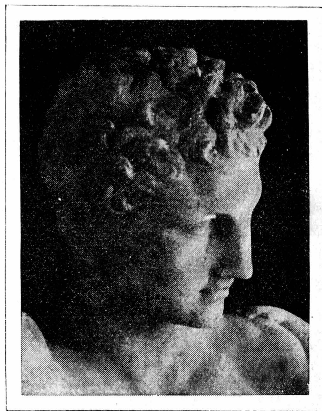


Рис. 77. — Голова Гермеса Праксителя. (Музей въ Олимпіи).

немъ почти женскую грацію, сосредоточенность духовной жизни, которая представляетъ совершенно новое явленіе въ искусствѣ. Эта статуя полна красоты, о которой не даютъ представленія ни фотографіи, ни слѣпки. При внимательномъ взглядѣ на голову мы замѣтимъ двѣ характерныя особенности, которыя отличаютъ ее отъ всѣхъ головъ V-го вѣка: шапка волосъ, переданная съ живописной свободой, и желаніе подчеркнуть контрастъ ея шероховатой поверхности съ гладкимъ тѣломъ, затѣмъ выпуклый лобъ и глаза, глубоко лежащіе въ орбитѣ,—внѣшніе признаки работы мысли.

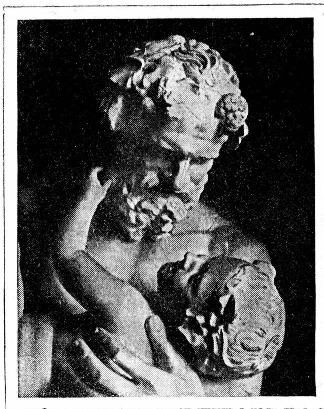


Рис. 78. — Силенъ съ маленькимъ Діонисомъ. (Верхняя часть Луврской группы, приписываемой Праксителю).

Многочисленныя копіи римской эпохи сохранили для насъ, по крайней мѣрѣ, въ общихъ чертахъ другія произведенія Праксителя: Силена (рис. 78), Сатира, двухъ Эротовъ, предполагаемую Артемиду (79), одного Зевса, двухъ Діонисовъ и одного Аполлона. Въ античномъ мірѣ самой знаменитой статуей было изображеніе нагой



Рис. 79. — Артемида, называемая Діаной изъ Габій, приписываемая Праксителю. (Луврскій музей).

Афродиты, входящей въ воду; она долго служила предметомъ восхищенія въ храмѣ богини въ Книдѣ. Къ несчастью, дошедшія до насъ копіи довольно посредственны (рис. 80); но лордъ Леконфильдъ въ Лондонѣ обладаетъ головой Афродиты, которую, судя по тонкости работы и удивительному изяществу выраженія, можно считать очень близкой оригиналу великаго аѳинскаго художника (рис. 81). Мы видимъ въ ней ясно выраженными характерныя черты женскаго типа, какъ ихъ понималъ этотъ благородный и чарующій геній. Овалъ лица изъ круглаго превратился въ удлиненный; глаза полузакрыты съ тѣмъ особымъ выраженіемъ, которое древніе называли «влажнымъ взоромъ»; брови очень мало подчеркнуты, и нижнее вѣко сдѣлано такъ мягко, что незамѣтно сливается съ окружающими планами. Волосы, подобно волосамъ Гермеса, сдѣланы свободными прядями; общее обнаруживаетъ заботу о свѣтотѣни, смягченной игрѣ тѣней и свѣта, въ которой нѣтъ ни малѣйшей рѣзкости и сухости. Въ этомъ замѣтно вліяніе живописи на скульптуру. Живопись Аттики намъ неизвѣстна; но такъ какъ древніе хвалили ея произведенія наравнѣ съ скульптурными, можно думать, что она создала истинные шедевры. Въ то время какъ самый извѣстный живописецъ V-го вѣка, Полигнотъ, былъ болѣе рисовальщикомъ, чѣмъ колористомъ, художники IV-го вѣка, Паррасій, Зевксисъ и Апеллесъ были, главнымъ образомъ, колористами. Если бы ихъ картины сохранились, мы нашли бы въ нихъ, вѣроятно, больше сходства съ Корреджо, чѣмъ съ Мантеньей или Беллини. Изящная мягкость головы, подобной Афродитѣ лорда Леконфильда, дѣйствительно, напоминаетъ намъ Корреджо; мы видимъ въ ней въ высшей

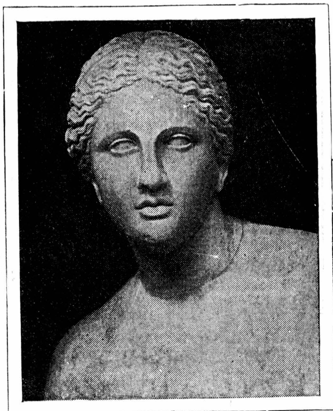


Рис. 80. — Голова съ античной. копіи Книдской Афродиты Праксителя (Ватиканъ). (Клише Алинари).

степени живописное свойство, то, что̀ итальянцы называютъ s f u m a t o, воздушную мягкость, какъ бы расплывчатость тоновъ.



Рис. 81. — Голова Афродиты. (Коллекція лорда Леконфильда въ Лондонѣ).

До насъ дошло нѣсколько головъ рѣзца Скопаса съ фронтоновъ Тегейскаго храма (около 360 года). Внимательное изученіе этихъ фрагментовъ помогло найти тотъ же стиль въ большомъ количествѣ римскихъ мраморовъ, копій съ произведеній Скопаса. Представленіе о немъ мы можемъ составить себѣ по двумъ головамъ, изъ которыхъ одна—героя съ Тегейскаго фронтона, а другая—безбородаго Геракла (рис. 82). Удлиненность лица подчеркнута меньше, чѣмъ у Праксителя, но глаза лежатъ болѣе глубоко, и брови образуютъ замѣтную выпуклость, которая отбрасываетъ на глаза дугообразную тѣнь. Эта черта, соединенная съ рѣзко подчеркнутымъ изгибомъ губъ, придаетъ головамъ Скопаса страстное и почти скорбное выраженіе; мы чувствуемъ въ нихъ силу побѣжденнаго желанія жажду неудовлетвореннаго стремленія.

Таковы отличительныя черты Скопаса. Пракситель умѣлъ передать въ мраморѣ томную мечтательность; Скопасъ первый выразилъ въ немъ страсть.

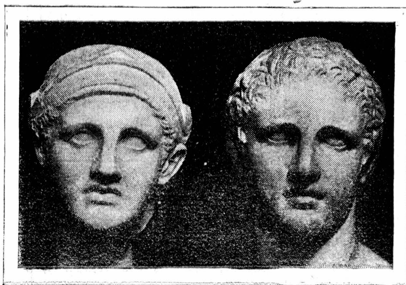


Рис. 82. — Головы школы Скопаса (въ Аѳинахъ и Флоренціи).

Третій великій художникъ IV-го вѣка, Лисиппъ, былъ моложе своихъ предшественниковъ. Онъ былъ придворнымъ художникомъ Александра Великаго и дѣлалъ статуи, главнымъ образомъ, изъ бронзы, въ то время какъ Пракситель и Скопасъ ваяли изъ мрамора. Лисиппъ родился въ Сикіонѣ, въ Пелопоннесѣ; онъ утверждалъ, что у него не было иныхъ учителей, кромѣ природы и Дорифора Поликлета, изображенія борца, слывшаго к а н о н о м ъ красоты. Поли-

клетъ, какъ я уже упоминалъ, былъ родомъ изъ Аргоса. Такимъ образомъ, искусство Лисиппа является какъ бы дорической реакціей противъ аттическаго искусства, которое отводило слишкомъ много мѣста чувству и могло казаться слишкомъ приторнымъ и чувственнымъ. Лисиппъ измѣнилъ канонъ Поликлета, т.-е. преданія V-го вѣка, и предалъ ему характеръ бо́льшаго изящества, удлинивъ тѣло до длины почти восьми головъ (вмѣсто прежнихъ семи), подчеркнувъ сочлененія и мускулатуру въ ущербъ ихъ мясистымъ покровамъ. Его лица не выражаютъ ни мечтательности, ни страсти; они отличаются просто нервностью и утонченностью. Въ Ватиканѣ имѣется копія лучшей его статуи, борца — Апоксіомена, который скребкомъ счищаетъ съ руки масло и пыль палестры (рис. 83, 84). Возможно, что знаменитый Боргезскій борецъ, находящійся теперь въ Луврѣ, является копіей съ Лисипповскаго оригинала; подпись «Агасій Эфесскій» на этой немного холодноватой статуѣ, сдѣлана копіистомъ (рис. 85). Найденная въ Дельфахъ статуя борца, слѣпокъ съ которой находится въ Луврѣ, представляетъ собою свободную копію утраченной бронзовой статуи Лисиппа. Наконецъ, нѣсколько статуй Геракла и Александра сдѣланы съ оригиналовъ того же художника. Я предложилъ бы считать его также творцомъ женской статуи, существующей во многихъ копіяхъ; къ нимъ относится и такъ называемая Венера Медицейская (рис. 85 а); лучшая изъ нихъ, хранящаяся въ Дрезденскомъ музеѣ, была найдена въ Геркуланумѣ (рис. 86, 87). Типъ этой женщины, въ которой много сходства съ головой Апоксіомена, представляетъ собою одно изъ самыхъ прекрасныхъ твореній античнаго искусства; она задрапирована съ такой простотой и благород-



Рис. 83.—Копія Апоксіомена Лисиппа. (Ватиканскій музей). (Клише Андерсона).

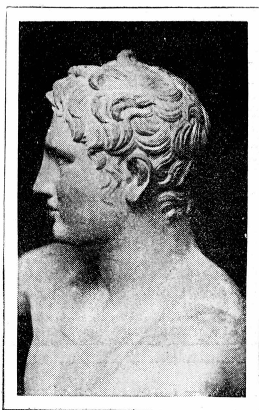


Рис. 84. —Голова Апоксіомена Лисиппа. (Ватиканскій музей).

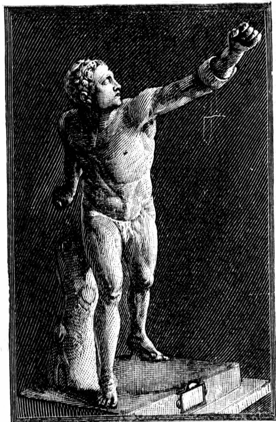


Рис. 85. — Атлетъ, называемый Боргезскимъ Борцомъ. (Луврскій музей).

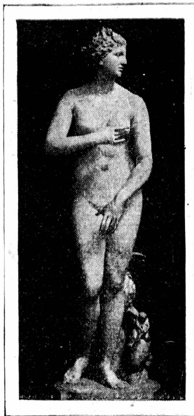


Рис. 85а. — Венера Медицейская. Флоренція, музей Уффици. (Клише Алинари во Флоренціи).

ствомъ, что служитъ предметомъ подражанія и въ наши дни.

Около 340-го года четыре скульптора, Скопасъ, Бріаксисъ, Леохаресъ и Тимоѳеасъ принимали участіе въ украшеніи галикарнасскаго мавзолея, который карійская царица Артемисія воздвигла въ память своего супруга, Мавзола. Благодаря раскопкамъ, сдѣланнымъ Ньютономъ въ 1857-мъ году, Британскій музей обладаетъ цѣлой серіей статуй и барельефовъ, которые нѣкогда украшали этотъ мавзолей. Этотъ памятникъ вѣнчаютъ двѣ великолѣпныя статуи, изображающія Мавзола и Артемисію (рис. 88). Изображеніе Мавзола является однимъ изъ самыхъ древнихъ изъ дошедшихъ до насъ портретовъ, и онъ тѣмъ болѣе замѣчателенъ, что моделью для него послужилъ не эллинъ, но каріецъ, то есть полуварваръ. Лѣпка складокъ искусно подчеркиваетъ игру свѣта и тѣни и приближается уже къ шедевру античной драпировки, Нике Самоѳракійской.



Рис. 86. Копія Мнемосины (?) Лисиппа, (Дрезденскій музей.)

Барельефы мавзолея изображаютъ борьбу грековъ съ амазонками; очень поучительно сравнить ихъ съ пароенонскимъ фризомъ. Въ нихъ мы видимъ черты новаго искусства, любовь къ живымъ и неожиданнымъ движеніямъ, исканіе эффектнаго и живописнаго, изящество, не исключающее силы, но иногда достигающее утонченности (рис. 89).

Уже древніе находились въ сомнѣніи, приписать ли Скопасу или Праксителю знаменитую группу Ніобеи съ дѣтьми, жертвами стрѣлъ Аполлона и Артемиды. Сохранились античныя копіи различнаго

достоинства нѣкоторыхъ фигуръ и всей группы; онѣ хранятся во Флоренціи, въ Римѣ, въ Луврѣ и въ другихъ мѣстахъ.



Рис. 87. — Профиль статуи Мнемосины. (Дрезденскій музей).

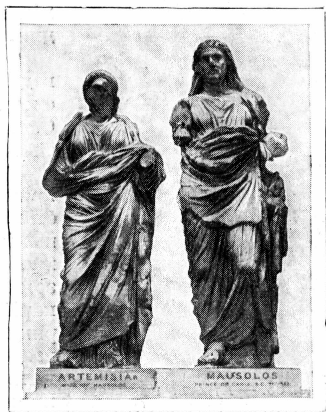


Рис. 88. — Артемисія и Мавзолъ. Статуи Галикарнасскаго Мавзолея. (Британскій музей). (Клише Леви и сынъ).

Если судить по копіямъ, то оригиналы ихъ должны были принадлежать Скопасу. Въ центрѣ находилась Ніобея съ самой младшей дочерью; копія этой группы хранится во Флоренціи (рис. 90). Сюжетъ, трагичнѣе котораго трудно что-либо представить себѣ, мать, на глазахъ которой убиваютъ ея дочь, изображенъ съ простотой, полной благородства; еще нѣтъ и намека на физическое страданіе, на болѣзненныя судороги Лаокоона (рис. 90). Ребенокъ, прижавшійся къ матери, является восхитительнымъ созданіемъ искусства. Ея прозрачная туника, облѣпляющая ея молодое тѣло тысячами мелкихъ складокъ, обнаруживаетъ вліяніе живописи на скульптуру. На Нике Самоѳракійской мы тоже встрѣтимъ прозрачную и въ то же время лежащую складками тунику. Другая прекрасная фигура изъ группы ніобидъ, отличная копія которой хранится въ Ватиканѣ,

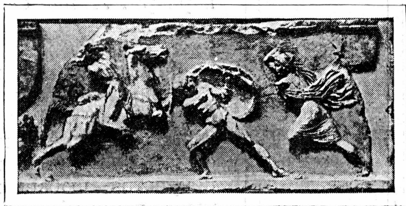


Рис. 89. — Сражающіеся греки и амазонки. Барельефъ на фризѣ Галикарнасскаго Мавзолея. (Британскій музей).

напоминаетъ намъ также Нике Самоѳракійскую; здѣсь сходство заключается, главнымъ образомъ, въ живописно брошенной драпировкѣ.



Рис. 90. — Ніобея съ младшей дочерью. (Музей во Флоренціи).

Время созданія Нике Самоѳракійской, которой имѣетъ счастье обладать Лувръ, извѣстно намъ довольно точно: она была изображена играющей на трубѣ на кормѣ галеры въ память морской побѣды, одержанной въ 306-мъ году возлѣ Кипра Деметріемъ Поліоркетомъ надъ флотомъ Птолемея (рис. 91). Въ то время въ греческой скульптурѣ господствовало два направленія, школы Лисиппа и Скопаса; эта статуя принадлежитъ школѣ Скопаса. Благодаря неудержимому порыву и побѣдоносной энергіи, трепету жизни, одушевляющей мраморъ, удачному контрасту между развѣвающейся мантіей и прилегающей къ торсу и бедрамъ туникѣ, эта статуя является однимъ изъ самыхъ прекрасныхъ выраженій движенія, которое оставило намъ античное искусство. Скульпторъ передалъ въ ней не только силу мускуловъ, торжествующее изящество, но выразилъ въ ней даже порывъ морского вѣтра, который почувствовалъ Сюлли Прюдомъ въ такомъ же окрыленномъ стихѣ:



Рис. 91. — Нике (Побѣда) Самоѳракійская (Луврскій музей).

Un peu du grand zéphir qui
souffle à Salamine...

Въ Книдѣ была найдена Ньютономъ статуя въ натуральную величину, изображающая Деметру въ траурѣ по своей дочери, похищенной Плутономъ; она теперь находится въ Британскомъ музеѣ (рис. 92). Произведеніе это относится, приблизительно, къ 340-му году до Р. Х., и въ немъ замѣтно двойное вліяніе, Праксителя и Скопаса. Ее часто сравнивали со Скорбящей Богоматерью, Mater dolorosa, образъ которой такъ часто встрѣчается въ искусствѣ Ренессанса. Но если мы вглядимся



Рис. 92. — Деметра Книдская. (Британскій музей).

въ нее внимательнѣе, то увидимъ, что различіе глубже сходства. Скорбь языческой матери сдержана и мало проявляется вовнѣ; она не бросается намъ въ глаза, мы скорѣе угадываемъ ее. Мы увидимъ, что древніе послѣ IV-го вѣка не отступали передъ реальнымъ изображеніемъ самаго сильнаго физическаго страданія; но моральную скорбь они изображали сдержанной и смягченной. Изображеніе, подобное Mater dolorosa Рогира-ванъ-деръ-Вейдена, совсѣмъ чуждо античному искусству.

Эта сдержанная грусть составляетъ очарованіе многихъ надгробныхъ стелъ, которыя принадлежатъ къ числу самыхъ тонкихъ и чистыхъ произведеній анонимныхъ авторовъ IV-го вѣка (рис. 93—95). Горе близкихъ выражено съ такой сдержанностью, что иногда можно ошибиться и подумать, что онѣ изображаютъ мертвыхъ,

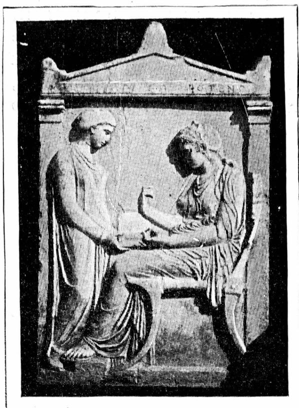


Рис. 93. — Надгробная стела въ Гегезо. (Музей въ Аѳинахъ). (Клише Жиродона).



Рис. 94. — Фрагментъ аттической надгробной стелы. (Музей въ Аѳинахъ).

соединившихся съ родственниками своими въ блаженныхъ поляхъ Елисейскихъ. Выраженіе отчаянія никогда не встрѣчается; позы, такъ же какъ и выраженіе лицъ, спокойны;

и только легкій наклонъ головы обнаруживаетъ сокровенную мысль скульптора. Какъ одинъ изъ самыхъ прекрасныхъ образчиковъ этого рода памятниковъ, мы можемъ назвать одну аѳинскую стелу; на ней мертвая изображена сидящей на стулѣ и вынимающей украшеніе изъ маленькой шкатулки, которую передъ ней держитъ ея служанка (рис. 93). Это опять изображеніе усопшей въ одномъ изъ обычныхъ ея занятій земной жизни; въ немъ нечего искать мистическаго смысла или обѣщанія блаженной загробной жизни. Съ какой истинно аттической тонкостью сотканъ покровъ грусти, окутывающій эти очаровательныя фигуры! Какъ благороденъ этотъ трауръ безъ слезъ, который цѣломудренно сдерживается и надъ недавно закрытой могилой вспоминаетъ улыбку дорогой усопшей! У насъ, къ счастью, есть много путей чтобы проникнуть въ глубину аттическаго духа. Мы можемъ читать Эврипида и Платона, Ксенофонта и Исократа, фрагменты Менандра, мы можемъ смотрѣть на сотни статуй и раскрашенныхъ вазъ. Но ничто, даже лучшія страницы Платона, не можетъ такъ сроднить насъ съ античнымъ міромъ, дать глубоко почувствовать тонкій вкусъ красоту оттѣнковъ, какъ прогулка по кладбищу, гдѣ весной вмѣстѣ съ благоуханіемъ тмина и мяты мы вдыхаемъ ароматъ единственнаго и безсмертнаго цвѣтка человѣческаго генія, генія Аттики.

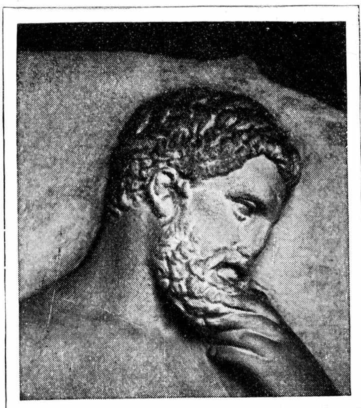


Рис. 95. — Фрагментъ надгробной аттической стелы. (Музей въ Аѳинахъ).

БИБЛІОГРАФІЯ.—M. Collignon, Histoire de la Sculpture grecque, t. II, Paris, 1897 (детали о Галикарнасскомъ Мавзолеѣ, Ніобидахъ и т. д.); E. Gardner et S. Reinach, сочиненія, указанн. въ библіогр. къ 6-й главѣ; Klein, Praxiteles, Leipzig, 1898; Praxitelische Studien, Leipzig, 1899; G. Perrot, Praxitèle, Paris, 1905; B. Graef, Roemische Mittheilungen, t. IV, (1889), p. 189 (о Скопасѣ); G. Mendel, Fouilles de Tegée (Bul. de corr. hellénique, 1901, p. 241); Th. Homolle, Lysippe et l'ex-voto de Daochos (à Delphes, Bulletin, 1899, p. 421); M. Collignon, Lysippe, Paris, 1905; W. Hyde, Lysippus (American Journal, 1907, p. 396); S. Reinach, Strongylion (Revue archéol., 1904, I, p. 28); Le type féminin de Lysippe (ibid., 1900; II, p. 308; о статуѣ изъ Геркуланума, хранящейся въ Дрезденѣ); A. Mahler, La Vénus de Médicis (C. R. de l'Acad., 1905, p. 623); O. Rayet, Monuments de l'art antique, t. II, pl. 64 (объ «Apeѣ Боргезе»); C. B. Stark, Niobe und die Niobiden, Leipzig, 1863; A. Furtwaengler et H. L. Urlichs, Denkmaeler

griechischer und roemischer Skulptur, 2 изд., München, 1904; P. Gardner, Scuptured tombs of Hellas, London, 1896.— Вліяніе живописи: P. Girard, La peinture antique, Paris, s. d.; A. Michaelis, Von griechischer Malerei (Deutsche Revue, 1903, p. 210).



ВОСЬМАЯ ЛЕКЦІЯ.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПОСЛѢ АЛЕКСАНДРА.

Въ 336-мъ году до Р. X. Александръ Македонскій наслѣдовалъ своему отцу Филиппу; ему было только двадцать лѣтъ. Послѣ того, какъ онъ привелъ въ Греціи къ концу дѣло, начатое его отцомъ, взялъ и разрушилъ Ѳивы, покорилъ Аѳины, онъ послѣдовательно завоевалъ Малую Азію, Сирію, Египетъ, Персію, Бактрію, сѣверъ Индіи и умеръ въ Вавилонѣ въ 323-мъ году. Его полководцы раздѣлили между собою всю его громадную имперію и распространили греческую цивилизацію отъ береговъ Нила до Окса (нынѣшняя Аму-Дарья) и Инда. Индія, получившая начатки своего искусства изъ Персіи, сдѣлалась тогда ученицей Греціи, но ученицей капризной, темпераментъ которой, чуждый всякихъ правилъ и всякой мѣры, долженъ былъ создать совершенно иной стиль.

Послѣдствія завоеваній Александра были огромной важности для эллинизма и для греческаго искусства. Аѳины перестали быть его центромъ; наслѣдниками ихъ въ интеллектуальномъ отношеніи явились въ Египтѣ—Александрія Птолемеевъ, въ Сиріи—Антіохія Селевкидовъ, въ Малой Азіи—Пергамъ Атталидовъ. Оторванный отъ родной почвы, сдѣлавшійся почти всемірнымъ, эллинизмъ потерялъ въ чистотѣ столько же, сколько выигралъ въ распространенности. Въ то же время измѣнился и политическій режимъ: мѣсто маленькихъ греческихъ государствъ съ ихъ свободными городами заступили восточныя монархіи съ потомственнымъ престолонаслѣдіемъ и почти абсолютныя. Искусство работало, главнымъ образомъ, для своихъ властителей, для новыхъ столицъ, которыя они хотѣли украсить; оно часто стремилось ослѣпить просто громадными размѣрами, великолѣпіемъ и разсчитывало чаще на эффектъ, чѣмъ на совершенство формы и работы.

Эллинистической эпохой въ отличіе отъ эпохи эллинской называется періодъ времени между смертью Александра (323) и завоеваніемъ Египта римлянами (30). Искусство развивалось въ эту эпоху очень быстрымъ темпомъ и претерпѣло полное превращеніе, на которое нельзя смотрѣть, какъ на упадокъ, потому что въ немъ появились и развились новые элементы, унаслѣдованные современнымъ искусствомъ. Послѣ спокойной силы (Фидій), томнаго изящества (Пракситель), страсти (Скопасъ), утонченности и нервности (Лисиппъ), оставалось еще выразить физическое страданіе, агонію, безсвязныя и хаотическія

движенія души и тѣла; и это въ совершенствѣ выполнили родосская и пергамская школы.

Но это еще не все. Послѣ того какъ искусство создало типы боговъ и героевъ, изваянія амазонокъ и борцовъ, оно должно было выучиться еще изображать отдѣльнаго человѣка, индивидуумъ, создать портретъ; оно должно было включить въ свою область людей, которые были не богами и не эллинами, дать реальное и живописное изображеніе варваровъ, эѳіоповъ и галловъ. Это и было сдѣлано, главнымъ образомъ, въ Пергамѣ и Александріи. Жанровая скульптура, которая интимно трактуетъ безыскусственные сюжеты, едва существовала; александрійцы развили ее, слѣдуя образцамъ искусства древняго Египта. Наконецъ, кромѣ боговъ и людей, существовала еще природа, которой до сихъ поръ слишкомъ пренебрегали; художники эпохи эллинизма научили міръ искусству пейзажа; сельскія наивныя сцены появились не только въ живописи, но и въ барельефахъ и статуяхъ. Всѣ эти интересныя нововведенія, весь этотъ прогрессъ былъ совершенъ въ теченіе меньше, чѣмъ двухъ столѣтій. Эпоха, видѣвшая это, была одной изъ самыхъ великихъ эпохъ человѣческаго духа.



Рис. 96. — Галлъ, убивающій жену и себя. Бывшее собраніе Людовизи (Музей термъ въ Римѣ).

Изъ эллинистическихъ центровъ въ настоящее время наиболѣе извѣстенъ Пергамъ (къ сѣверу отъ Смирны). Около 240-го года до Р. Х. царь Атталъ отбросилъ галловъ, наводнившихъ Малую Азію послѣ разрушенія Дельфъ въ 279-мъ году. Въ память этихъ побѣдъ онъ заказалъ бронзовыя статуи, изображающія побѣжденныхъ галловъ. Въ XVI-мъ столѣтіи въ Римѣ были найдены мраморныя копіи

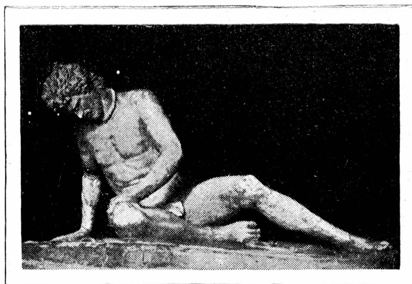


Рис. 97. — Умирающій галлъ. (Капитолійскій музей въ Римѣ). (Клише Андерсона).

нѣкоторыхъ изъ нихъ; самыми большими изъ нихъ были статуя галла, убивающаго себя и жену, и знаменитая статуя, называемая Умирающимъ гладіаторомъ (рис. 96, 97). На самомъ дѣлѣ, это галлъ, потому что у него на шеѣ веревка и въ его наружности, равно какъ и въ его щитѣ и рогѣ, нѣтъ ничего греческаго. Умирающій галлъ — произведеніе одновременно и реалистическое и трагичное; греческій скульпторъ—онъ назывался Эпигономъ— сочувствовалъ этому храброму и сильному варвару, котораго неудержимая жажда приключеній привела къ смерти въ столь далекой отъ его родины странѣ. Пріемы ваятеля имѣютъ много общаго съ изображеніемъ Борца въ Луврѣ и позволяютъ отнести Галла къ школѣ Лисиппа. Позже, послѣ новыхъ побѣдъ, около 166-го года, другой пергамскій царь, Евменій II, воздвигъ въ пергамскомъ Акрополѣ посвященный Зевсу колоссальный алтарь изъ бѣлаго мрамора, обломки котораго были найдены нѣмецкой археологической миссіей. Основаніе этого алтаря украшено фризомъ, на которомъ горельефомъ изображена битва боговъ съ гигантами (рис. 98). Въ глазахъ эллиновъ здѣсь былъ намекъ на современныя событія; легендарные гиганты были галлами, а богами были азіатскіе греки.



Рис. 98. — Аѳина, низвергающая гиганта. Фрагментъ Пергамскаго фриза (Берлинскій музей). (Клише Леви и сына).

Метровъ сто этого фриза, на которомъ фигуры изображены высотою въ два метра, были выкопаны между 1880-мъ и 1890-мъ годами и перевезены въ Берлинскій Музей. Это самое внушительное изъ декоративныхъ произведеній, оставленныхъ намъ античнымъ міромъ; первое впечатлѣніе при видѣ этихъ колоссальныхъ изваяній ослѣпляющее. При внимательномъ изученіи начинаютъ выступать недостатки— наклонность къ слишкомъ сильнымъ выпуклостямъ, однообразіе въ выраженіи движенія и силы; но сколько законченнаго, какая увѣренность рѣзца, какое богатство мотивовъ! Если бы мы захотѣли найти нѣчто подобное въ современномъ искусствѣ, мы могли бы назвать развѣ лишь отдѣльныя фигуры или группы, Милона Пюже (Puget), Марсельезу Рюда (Rude); но такого ансамбля не далъ намъ ни Ренессансъ, ни искусство XIX-го вѣка. Нельзя себѣ

представить ничего величественнѣе, чѣмъ фигура борющагося Зевса, болѣе трогательнаго, чѣмъ поверженный на землю гигантъ, за котораго вступается его мать Гея (Земля), наполовину выходящая изъ почвы, чтобы остановить руку Аѳины. Одно изъ немалыхъ достоинствъ пергамскаго искусства заключается въ его умѣніи прославлять побѣды, не отказывая при этомъ въ симпатіи къ побѣжденнымъ.

Это краснорѣчіе физическаго страданія, столь трогательное въ выраженіи молодого гиганта (рис. 98), доведено еще до большей силы въ знаменитой группѣ Лаокоона (теперь въ Ватиканѣ), твореніи трехъ родосскихъ скульпторовъ, изваявшихъ его около 50-го года до Р. Х. (рис. 99). Теперь, когда мы знаемъ чудеса великаго. аттическаго искусства, Лаокоонъ не кажется намъ, какъ во времена Лессинга, самымъ высшимъ выраженіемъ греческаго генія; но, во всякомъ случаѣ, онъ самый трагическій и самый трогательный. Троянскій жрецъ, котораго обвиваютъ змѣи, видитъ, какъ гибнутъ съ нимъ рядомъ два его сына, и умираетъ съ крикомъ отчаянія на устахъ. Нѣкоторые утверждаютъ, что это чисто физическое страданіе, и это критическое замѣчаніе, которое можетъ показаться тонкимъ, получило большое распространеніе. Но развѣ въ Лаокоонѣ, кромѣ страданія умирающаго человѣка, не чувствуется еще горе отца? И почему къ страданіямъ Лаокоона мы должны относиться съ меньшимъ сочувствіемъ, чѣмъ къ страданіямъ мучениковъ, которыя такъ охотно изображаетъ современное искусство? Очень моденъ теперь родъ снобизма, который состоитъ въ порицаніи греческаго искусства послѣ Фидія и итальянскаго послѣ Рафаэля; наименьшій недостатокъ тѣхъ, кто раздѣляетъ этотъ взглядъ заключается въ полномъ непониманіи эволюціи искусства. Если бы греческое искусство завершилось фронтонами Парѳенона, оно было бы такимъ же неполнымъ, какъ искусства Ассиріи и Египта; мы можемъ оцѣнить его несравненное величіе только восхищаясь одновременно произведеніями его дѣтства, юношества и зрѣлаго возраста.

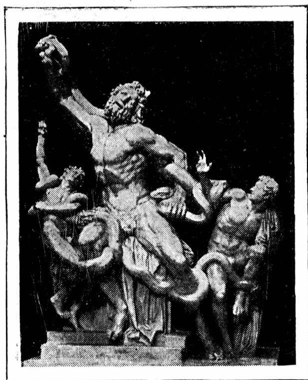


Рис. 99. — Лаокоонъ съ сыновьями (Ватиканскій музей).

Тотъ же предразсудокъ тяготѣлъ съ середины XIX-го вѣка надъ знаменитымъ Аполлономъ, украшающимъ Бельведеръ Ватикана (рис. 100). Это копія бронзовой статуи, которая, вѣроятно, была сдѣлана черезъ нѣсколько лѣтъ

послѣ смерти Александра; оригиналъ ея безъ убѣдительныхъ доказательствъ приписываютъ Леохаресу, одному изъ художниковъ, которые подъ руководствомъ Скопаса украшали Мавзолей. Тѣло Аполлона представляетъ полный контрастъ съ тѣлами боговъ и героевъ пергамскаго фриза. Тамъ всѣ мускулы подчеркнуты, какъ будто художнику доставляло особое удовольствіе изображать ихъ возможно выпуклѣе; здѣсь скелетъ покрытъ только мускульной тканью и эпидермой; исканіе изящества преобладаетъ надъ выраженіемъ силы. Характерныя черты лица Аполлона Бельведерскаго указываютъ на происхожденіе его изъ школы Скопаса. Богъ только что пустилъ стрѣлу и взглядъ его гнѣвенъ; но въ немъ въ то же время видны страстность и безпокойство. Боги въ эллинистическомъ искусствѣ потеряли свое олимпійское спокойствіе; даже побѣждая и сознавая свое всемогущество, они все же испытываютъ безпокойство.



Рис. 100. — Аполлонъ Бельведерскій (Ватиканскій музей).

Эти черты еще яснѣе выступаютъ въ восхитительной головѣ Аполлона, прежде находившейся въ Парижѣ, и перешедшей потомъ изъ коллекціи Пурталеса въ Британскій Музей; въ ней замѣтны черты какъ будто семейнаго сходства съ Аполлономъ Бельведерскимъ (рис. 101). Почему же Аполлонъ Пурталеса страдаетъ? Волнуетъ ли его музыкальный восторгъ? На этотъ вопросъ никто еще не могъ дать удовлетворительнаго отвѣта. Но какая пропасть между этимъ страданіемъ или безпокойствомъ, искажающимъ черты прекраснаго лица и сдержанной грустью Деметры Книдской! Здѣсь греческое искусство достигаетъ предѣла языческой эстетики, предѣла, которое не задумало перейти современное искусство, изображая Богоматерь и Іоанна въ слезахъ у подножія Креста.

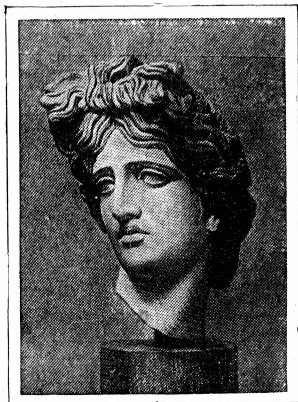


Рис. 101. — Голова Аполлона (Британскій музей). (Прежде находилась у графа Пурталеса.)

Голова старика съ выраженіемъ страданія на лицѣ, изъ музея Баррако въ Римѣ, навѣрное, возбудила бы массу противорѣчивыхъ мнѣній, если бы въ ней не узнали копію головы кентавра, котораго мучаетъ Эротъ, — эллинистическая группа, въ копіи хранящаяся въ Луврѣ (рис. 102). Но Эротъ не причиняетъ Кентавру никакого физическаго мученія; онъ только символизируетъ страданіе любви. Такимъ образомъ, несчастная или неудовлетворенная страсть накладываетъ печать на черты лица подобно змѣинымъ укусамъ Лаокоона. Совершенствуясь въ передачѣ сильныхъ и мучительныхъ эмоцій, эллинистическое искусство ищетъ для нихъ мотивы даже въ изящной греческой миѳологіи; оно ищетъ въ нихъ случая показать свое превосходство и заинтересовать и пробудить чувство симпатіи.



Рис. 102. — Кентавръ и Эротъ. (Луврскій музей). (Клише Жиродона.)

Въ эллинистическую эпоху было воздвигнуто очень много храмовъ большихъ размѣровъ и богаче украшенныхъ, чѣмъ Парѳенонъ, но работа въ нихъ не такъ тщательна и стиль не такъ чистъ. Къ несчастью, до насъ дошло очень немного украшающихъ ихъ статуй и барельефовъ. Чтобы составить себѣ представленіе о грандіозныхъ барельефахъ этой эпохи, слѣдуетъ изучить великолѣпный саркофагъ, найденный въ 1888-мъ году въ Сидонѣ и находящійся теперь въ Константинопольскомъ Музеѣ (рис. 103, 103а, 103b). Этотъ саркофагъ, сдѣланный изъ аттическаго мрамора (около 300-го года), украшенъ изображеніями эпизодовъ изъ жизни Александра Великаго и, несомнѣнно, содержитъ останки одного изъ его сподвижниковъ, сдѣлавшагося могущественнымъ и богатымъ, благодаря его милостямъ. Это произведеніе эклекти-

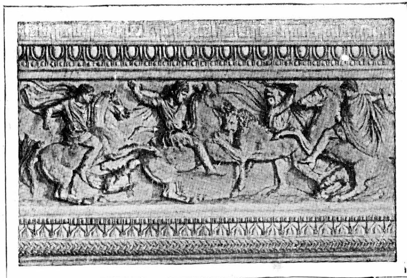


Рис. 103. — Фрагментъ такъ называемаго саркофага Александра Великаго. (Музей въ Константинополѣ.)

ческое, въ которомъ, кромѣ господствующаго вліянія Скопаса, чувствуется вліяніе Лисиппа и другихъ, но великій художникъ, задумавшій и нарисовавшій эти сцены, также не былъ лишенъ индивидуальности и геніальности. Такъ называемый саркофагъ Александра является не только однимъ изъ шедевровъ греческаго искусства, но и наиболѣе сохранившимся; фигуры какъ будто изваяны только вчера и эта свѣжесть еще увеличивается утонченною прелестью раскраски. Мы видимъ въ немъ эллинистическое искусство хотя въ самомъ началѣ его возникновенія, но уже со всѣми чертами, которыя въ будущемъ достигнутъ полнаго развитія: жизнью, движеніемъ, эмсціями, реализмомъ въ костюмахъ и аксессуарахъ. И невольно возникаетъ вопросъ, что̀ же вызываетъ бо́льшее удивленіе, геній ли, создавшій такое произведеніе или фантазія вождя, который велѣлъ его зарыть въ темный и недоступный склепъ, гдѣ онъ только благодаря счастливой случайности вмѣстѣ съ нѣсколькими другими произведеніями (рис. 103 а) былъ найденъ для того, чтобы служить славѣ греческаго искусства и радовать нашъ взоръ.

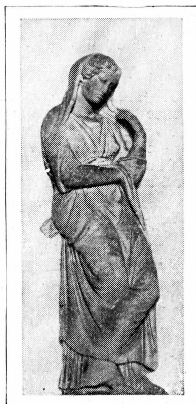


Рис. 130а. — Фрагментъ саргофага, называемаго «саркофагомъ плакальщицъ» (Константинопольскій музей).



Рис. 103b. — Три головы съ саркофага Александра.

БИБЛІОГРАФІЯ.—M. Collignon E. Gardner, S. Reinach, Труды, указанные въ библіогр. VI-й гл.—M. Collignon et E. Pontremoli, Pergame, Paris, 1900; Furtwaengler, Masterpieces, London, 1895 (Аполлонъ Бельведерскій); W. Amelung, L'Artémis de Versailles et l'Apollon du Belvédère (Revue archéol., 1904, II, p. 325). S. Reinach, Les Gaulois dans l'art antique, Paris, 1889; (cf. Revue critique, 1909, I, p. 281); R. Foerster, Laokoon (Jahrb. des Instit., 1906, p. 1); Hambi—Bey et Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon, Paris, 1892; Th. Reinach, Les Sarcophages de Sidon (Gazette des Beaux-Arts., 1892, I, p. 89); Fr. Hauser,

Die neu-attischen Reliefs, Stuttgart, 1890; Th. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, eine Studie über das hellenistische Reliefbild*, Leipzig, 1888; *Das Bildniss Alexanders des Grossen*, Leipzig, 1903; J. J. Bernoulli; *Griechische Ikonographie*, 3 vol., München, 1901—1905; E. Courbaud, *Le Bas-relief romain*, Paris, 1899.—Греческое происхожденіе индійскаго (буддійскаго) искусства: J. Darmesteter, *Revue critique*, 1883, I, p. 6; Sylvain Lévi, *Revue des Études grecques*, т. IV (1891), p. 41; A. Gruenwedel, *Handbuch der buddhistischen Kunst*, 2-е изд. *Berlin*, 1900; A. Foucher, *L'art gréco—bouddhique*, t. I, Paris, 1905.



ДЕВЯТАЯ ЛЕКЦІЯ.

ПРИКЛАДНЫЯ ИСКУССТВА ВЪ ГРЕЦІИ.

Въ Греціи ремесленникъ естественнымъ образомъ создавалъ и художественныя произведенія. Украшалъ ли онъ вазу, треножникъ, зеркало, лѣпилъ ли онъ фигурки изъ терракотты, гравировалъ ли печать или монетный штемпель, онъ дѣлалъ свою работу съ инстинктивнымъ желаніемъ, чтобы произведеніе его могло заинтересовать и радовать взоръ. Даже въ самой скромной работѣ онъ являлся подражателемъ, а иногда и соперникомъ современныхъ ему большихъ художниковъ. Въ этомъ отношеніи можно сказать, что въ Греціи не было существенной разницы между чистымъ искусствомъ и искусствомъ промышленнымъ, такъ какъ художники и ремесленники черпали свое вдохновеніе изъ одного источника и обнаруживали одинаковый вкусъ.

Къ сожалѣнію, памятники чистаго искусства очень малочисленны и почти всѣ искажены, потому что они, обыкновенно, находились на поверхности земли и благодаря этому легче подвергались разрушенію и порчѣ. Такимъ образомъ, у насъ нѣтъ и пятидесяти античныхъ бронзовыхъ статуй—я говорю о статуяхъ въ натуральную величину—и изъ нихъ только пятнадцать изваяны въ греческую эпоху. Но памятники прикладныхъ искусствъ часто бывали погребены вмѣстѣ съ умершими; ихъ массами находятъ въ гробницахъ, куда они были положены древними. Чтобы не приводить много примѣровъ, назову большія гробницы (курганы) въ Крыму и Этруріи, въ которыхъ были найдены золотыя украшенія необыкновенно красивой работы; въ некрополяхъ Малой Азіи, Греціи, Южной Россіи, Этруріи, Триполи были найдены тысячи раскрашенныхъ вазъ, терракотовыхъ фигурокъ, стекла, гравированныхъ камней, служившихъ для печати. Точно также маленькія бронзовыя издѣлія сохранились лучше, чѣмъ большія металлическія статуи, по причинамъ, которыя угрожаютъ разрушеніемъ предметамъ изъ дорогого матеріала. Эти бронзовыя издѣлія, статуэтки или рельефы знакомятъ насъ со многими мотивами скульптурнаго искусства, которые иначе не дошли бы до насъ; но большинство изъ нихъ являются не копіями; они были задуманы для изображенія въ маленькомъ размѣрѣ. Наконецъ, сохранились цѣлыми тысячами геммы или гравированные камни—благодаря твердому матеріалу монеты—благодаря количеству и относительно маленькимъ размѣрамъ; они даютъ исторіи искусства матеріалъ настолько же точный, насколько и богатый.

Кромѣ драгоцѣнностей—ожерелій, браслетовъ, серегъ—

найденныхъ въ могилахъ, въ нашихъ музеяхъ хранятся великолѣпныя чеканныя и тисненныя серебряныя вазы, которыя случайность сохранила намъ отъ человѣческой алчности или потому, что онѣ были зарыты въ глубинѣ огромныхъ кургановъ, которые трудно было изслѣдовать (крымскія вазы въ Петербургскомъ Эрмитажѣ), или оттого, что онѣ являлись сокровищами храмовъ или частныхъ лицъ и тщательно сохранились въ эпоху нашествій варваровъ своими хранителями или владѣльцами (вазы изъ Гильдесгейма въ Ганноверѣ, теперь въ Берлинскомъ музеѣ, изъ Берне въ Cabinet des Médailles въ Парижѣ), или же потому что онѣ были потеряны во время битвы (рис. 104). Великолѣпная коллекція вазъ и серебряныхъ предметовъ, принесенная въ даръ Луврскому музею Ротшильдомъ, была найдена подъ пепломъ Везувія въ Боскореале близъ Помпеи. Очень часто античныя металлическія вазы бываютъ украшены пластинками, литыми или чеканенными отдѣльно, и эти пластинки, болѣе прочныя, чѣмъ самыя вазы, однѣ только и дошли до насъ.



Рис. 104. — Серебряная ваза, найденная въ Алесіи. Сенъ-Жерменскій музей.

Всѣ оригинальныя произведенія античной живописи, исчезли совсѣмъ: отъ Полигнота, Зевксиса, Паррасія, Апеллеса, остались только ихъ имена. Какъ на лучшую фреску мы можемъ указать на брачную сцену, называемую «Альдобрандинской свадьбой» въ Ватиканѣ; эта фреска, вызывавшая восхищеніе Пуссэна, даетъ намъ понятіе о глубинѣ нашихъ утратъ, но сама является лишь слабымъ отраженіемъ прекраснаго произведенія (рис. 105) *).То же самое можно сказать и о мозаикахъ, подражаніи, нѣсколько грубомъ, живописи, при помощи кусочковъ цвѣтныхъ камней, которыми въ римскую эпоху украшали полъ и иногда стѣны.

*) Въ центрѣ невѣста, увѣнчанная цвѣтами, разговаривающая съ богиней Убѣжденія (Пеіѳ); женихъ сидитъ на порогѣ дома. Сбоку другая полуобнаженная женщина держитъ чашу съ масломъ для возліянія. Налѣво, приготовленіе къ омовенію; направо, жертвенный обрядъ. Эта картина была найдена въ 1606-мъ году въ Римѣ и принадлежала раньше кардиналу Альдобрандини, откуда и произошло ея названіе.—(Толкованіе картины сомнительно. Въ первомъ изданіи «Apollo» Рейнакъ писалъ: «въ срединѣ сидитъ невѣста, увѣнчанная цвѣтами, разговаривающая съ подругой» (паранимфа—подруга невѣсты). Вёрманъ, Исторія искусствъ, I, 549 иначе, чѣмъ Рейнакъ: «Въ срединѣ сидитъ на ложѣ новобрачная, цѣломудренно закутанная въ покрывала; полунагая женщина, увѣнчанная цвѣтами, быть можетъ, богиня Краснорѣчія, сидя рядомъ съ нею, ободряетъ ее». *Прим. пер.*).

Самая лучшая изъ этихъ мозаикъ, изображающая битву при Иссѣ (въ Неаполѣ), повидимому, является, подобно многимъ другимъ произведеніямъ того же рода, копіей съ картины, написанной въ Александріи. Многочисленныя фрески, найденныя въ Геркуланумѣ, Помпеѣ, Римѣ, Египтѣ, представляютъ собою декоративныя работы невысокой цѣнности и, кромѣ того, эпохи болѣе поздней, чѣмъ греческая (рис. 106, 107). Въ Египтѣ найдена цѣлая серія хорошихъ реалистическихъ портретовъ первыхъ вѣковъ Римской Имперіи, которые представляютъ собою драгоцѣнные образцы живописи восковыми красками (энкаустика). За неимѣніемъ произведеній Полигнота или Микона, мы должны довольствоваться раскрашенными вазами ихъ эпохи, исполненными въ ихъ стилѣ и по ихъ мотивамъ. Самая богатая и прекрасно подобранная коллекція, вѣроятно, лучшая въ мірѣ, находится въ Луврѣ: достаточно нѣсколько словъ, чтобы указать на самыя существенныя отличительныя черты.



Рис. 105. — «Альдобрандинская свадьба». Античная живопись въ Ватиканскомъ музеѣ.

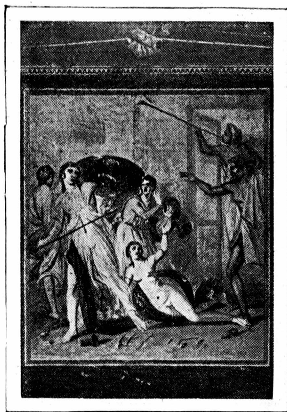


Рис. 106. — Ахиллъ среди скиросскихъ дѣвушекъ. Помпейская живопись.

Я уже говорилъ о микенскихъ вазахъ (1600 до 1100 до Р. Х.), въ раскраскѣ которыхъ замѣчается какъ будто отвращеніе къ прямымъ линіямъ, и гдѣ господствуетъ орнаментъ, заимствованный изъ растительнаго міра и морской фауны. Приблизительно между 1100 и 750-мъ годами господствуетъ или, вѣрнѣе, вновь появляется стиль геометрическій *), т.-е. составленный изъ отдѣльныхъ или концентрическихъ круговъ, изъ ломаныхъ, переплетенныхъ, параллельныхъ или

*) Посуда съ геометрическимъ орнаментомъ дѣлалась до микенской эпохи не только въ Греціи, но и во всей Европѣ, гдѣ стиль этотъ сохранился во время Римской Имперіи и даже позднѣе.

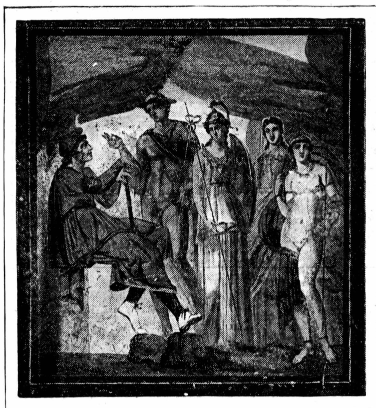


Рис. 107. — Судъ Париса. Помпейская живопись.



Рис. 108. — Ваза найденная въ Дипилонѣ въ Аѳинахъ. (Музей въ Аѳинахъ.)

другими способами запутанныхъ линій. Въ такихъ вазахъ даже люди и животныя стилизованы; безконечно разнообразныя и прихотливыя линіи природы приближаются къ геометрическому рисунку. Самыя интересныя изъ этого рода вазъ съ изображеніями морскихъ битвъ и похоронныхъ процессій найдены на аѳинскомъ кладбищѣ Дипилонѣ («двойная дверь»), откуда и произошло названіе «дипилонскихъ вазъ», подъ которымъ онѣ извѣстны (рис. 108). Около 750-го года появляется новый стиль, который замѣчателенъ орнаментомъ, идущимъ поясами и напоминающимъ восточные ковры; эти вазы называются «коринѳскими» (рис. 109). На свѣтложелтомъ фонѣ изображены черныя фигуры съ болѣе свѣтлыми мѣстами фіолетоваго и бѣлаго цвѣта. Наконецъ, около 600-го года появляется греческая керамика съ черными



Рис. 109. — Коринѳская ваза. (Мюнхенскій музей). Вёрманъ, Исторія живописи, т. I, изд. Seemann.

фигурами на красномъ фонѣ и господствуетъ до 500-го года, послѣ котораго начинаетъ преобладать новый стиль, красная живопись на черномъ фонѣ. Эти два послѣдніе вида вазъ часто называются этрусскими, потому что ихъ находятъ очень много въ этрусскихъ гробницахъ; но названіе это неточно, такъ какъ достовѣрно извѣстно, что почти всѣ эти вазы были сдѣланы въ Аѳинахъ, по крайней мѣрѣ, въ V-мъ вѣкѣ и что всѣ вазы лучшаго стиля, найденныя въ Этруріи, происходятъ изъ Аѳинъ. Вазы съ черными фигурами еще архаичны, но въ нихъ уже проявляется замѣчательная увѣренность рисунка (рис. 110). Среди вазъ съ красными фигурами, которыя производились массами въ Аѳинахъ между 500-мъ и 400-мъ годами и еще въ IV-мъ вѣкѣ (рис. 111), находятся истинные шедевры, съ подписями мастеровъ и живописцевъ ихъ создавшихъ; по крайней мѣрѣ, три имени изъ нихъ заслуживаютъ извѣстности, Эфроній, Дурисъ и Бригосъ.



Рис. 110. — Аѳина, садящаяся на свою колесницу. Греческая ваза съ черными фигурами. (Музей въ Вюрцбургѣ).



Рис. 111. — Эдипъ и Сфинксъ, дно чаши съ красными фигурами. (Ватиканскій музей.)

Особенно большой интересъ представляютъ аѳинскія вазы съ бѣлымъ фономъ и цвѣтными фигурами, такъ называемые лекиѳы, изготовлявшіеся исключительно для гробницъ. Содержаніемъ живописи на большинствѣ изъ нихъ служитъ культъ мертвыхъ. Среди нихъ мы встрѣчаемъ рисунки, великолѣпные для всякаго времени, напримѣръ, сцена, въ которой Гипносъ (сонъ) и Ѳанатосъ (смерть) въ присутствіи Гермеса (Меркурія) осторожно несутъ молодую женщину въ могилу (рис. 112).

Послѣ Пелопонесской войны Аѳины перестали быть исключительнымъ центромъ производства вазъ; большія мастерскія были основаны въ южной Италіи. Вазы огромныхъ размѣровъ, изготовленныя именно въ этихъ мастерскихъ, прежде всего приковываютъ наше вниманіе въ музеяхъ, хотя живопись на нихъ, большею частью, весьма посредственна. Живопись, воспроизведенная у насъ на рисункѣ 113-мъ, прекрасна и изображена на большой амфорѣ, хранящейся въ Мюнхенскомъ Музеѣ; она рисуетъ намъ царство ада, мотивъ очень частый въ эту эпоху (около 350), но рѣдкій въ періодъ расцвѣта искусства.



Рис. 112. — Аѳинскій бѣлый лекиѳъ. (Музей въ Аѳинахъ).

Производство вазъ съ красными фигурами прекратилось въ самой Италіи около 280 г. до Р. Х. Ихъ замѣнили вазы съ красной и черной окраской и рельефными изображеніями, представляющими имитацію металлическихъ вазъ. Такъ какъ рельефы эти легко воспроизводились формованіемъ въ большомъ количествѣ, то это производство можно скорѣе назвать промышленнымъ въ современномъ значеніи этого слова, а не чистымъ искусствомъ. Въ живописной керамикѣ мы не можемъ найти ни одного примѣра двухъ совершенно одинаковыхъ вазъ; аѳинскіе мастера относились съ отвращеніемъ къ рабскому копированію, не пользовались при работѣ шаблонами и выполняли всю работу отъ руки.



Рис. 113. — Амфора изъ Канозы съ изображеніемъ преисподней (Мюнхенскій музей).

Типичныя формы греческихъ вазъ очень разнообразны; изображеніе ихъ на рис. 114 даетъ достаточное представленіе о самыхъ главныхъ изъ нихъ. Античныя названія большинства изъ нихъ для насъ утеряны; въ сочиненіяхъ о керамикѣ ихъ обозначаютъ номерами.

Еще бóльшій интересъ представляетъ изученіе терракоттовыхъ фигуръ, производство которыхъ въ Греціи не прекра-

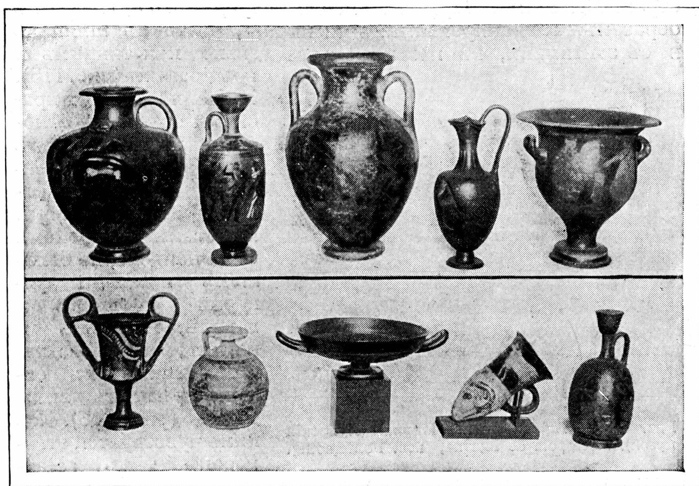


Рис. 114. — Различные типы греческихъ вазъ (Луврскій музей). Наверху слѣва направо, гидрія, лекиѳъ, амфора, энохоя, кратеръ; внизу, канѳаръ, арибаллъ, чаша, ритонъ, лекиѳъ арибаллическій формы.

щалось съ микенской эпохи. Греки оставили намъ цѣлую массу статуэтокъ, изображающихъ боговъ и богинь, героевъ и геніевъ, мужчинъ и женщинъ въ занятіяхъ и забавахъ обыденной жизни, каррикатуры животныхъ, уменьшенныя копіи знаменитыхъ статуй. Вмѣстѣ съ статуэтками находятъ барельефы, которые служили для украшенія храмовъ и домовъ. Почти во всѣхъ городахъ и очень многихъ античныхъ некрополяхъ найдено очень много терракоттовыхъ издѣлій; это были самыя дешевыя произведенія искусства и вмѣстѣ съ тѣмъ ихъ очень охотно покупали; они посвящались богамъ и ихъ погребали вмѣстѣ съ усопшими. Въ этомъ отношеніи самыми знаменитыми являются некрополи въ Танагрѣ (Беотія) и Миринѣ въ Малой Азіи (между Смирной и Пергамомъ). Въ Танагрѣ находятъ фигуры всѣхъ эпохъ; но самыя красивыя изъ нихъ, конца IV-го столѣтія,



Рис. 115. — Танагрская статуэтка. (Луврскій музей).

отражаютъ вліяніе Праксителя. Онѣ изображаютъ, главнымъ образомъ, задрапированныхъ женщинъ, часто въ шляпахъ и съ зонтиками, въ позахъ очаровательно кокетливыхъ и граціозныхъ (рис. 115). Въ Миринѣ самыя красивыя статуэтки относятся къ эпохѣ послѣ Александра Македонскаго и имѣютъ совсѣмъ иной характеръ. Въ этомъ некрополѣ были найдены въ большомъ изобиліи фигурки женщинъ и юношъ, одѣтыхъ и нагихъ, играющихъ, прыгающихъ въ самыхъ рѣзкихъ движеніяхъ (рис. 116). Въ нихъ чувствуется отголосокъ тѣхъ азіатскихъ школъ, съ бьющимъ черезъ край избыткомъ жизни, которымъ мы обязаны фризами алтаря въ Пергамѣ. Александрійское искусство съ его склонностью къ сценамъ интимной жизни и каррикатурамъ оказало большое вліяніе на искусныхъ скульпторовъ Мирины. Ни одинъ музей не даетъ такого богатаго матеріала для изученія античной терракотты, какъ Лувръ; кромѣ танагрскихъ и миринскихъ, въ немъ находится цѣлая серія терракоттъ изъ Смирны, Кипра, Родоса, Италіи и Киренаики.



Рис. 116. — Терракотта изъ Мирины (Луврскій музей). Nécropole de Myrina, изд. Fontemoing.

Послѣ микенской эпохи гравированіе на твердомъ камнѣ вошло въ употребленіе во всемъ греческомъ мірѣ; извѣстны цѣлыя сотни гравированныхъ камней стиля эпохи Миноса и микенской, найденныхъ на островахъ Архипелага и служившихъ печатями; были даже найдены отпечатки ихъ на терракотовыхъ дощечкахъ. Камни съ рѣзанными вглубь изображеніями называются **геммами** (intaglio); ихъ надо различать отъ **камей** съ рельефными изображеніями; камеи служили для украшенія, а не для печати.



Рис. 117. — Тріумфъ Августа, побѣдителя при Акціумѣ. Увеличеніе въ два раза съ половиною.

Изъ всѣхъ античныхъ произведеній одни только рѣзанные камни дошли до насъ почти во всѣхъ случаяхъ въ томъ видѣ, въ какомъ ими пользовались древніе. Мы имѣемъ геммы всѣхъ эпохъ и по нимъ можемъ прослѣдить послѣдовательность стилей и вліяніе великихъ скульптурныхъ школъ. Найти образчикъ среди такой массы геммъ, которыя всѣ представляютъ собою шедевры, очень трудно. Нашъ 117-й рисунокъ воспроизводитъ гемму, находящуюся теперь въ Бостонѣ и изображающую тріумфъ Августа при Акціумѣ; хотя она длиною всего въ два сантиметра, но она во всей тонкости и во всей полнотѣ воспроизводитъ стиль историческихъ барельефовъ.

Обычай рѣзать камеи изъ сардоникса, состоящаго изъ нѣсколькихъ слоевъ, появляется въ эпоху Александра и продолжается до IV-го вѣка Римской Имперіи. Самая большая изъ извѣстныхъ намъ камей изображаетъ апоѳеозъ Тиверія и находится въ Cabinet des Médailles. Самыя красивыя двѣ, на которыхъ изображены одновременно портреты Птолемея Филадельфія и его жены, хранятся въ Музеяхъ Вѣны и Петербурга (рис. 118). Эти чудесныя камеи относятся несомнѣнно къ III-му вѣку до Р. X.; онѣ представляютъ собою шедевры, до которыхъ не могло возвыситься современное искусство.



Рис. 118. — Птолемей Филадельфійскій и его жена Арсиноя. — Камея изъ трехъ слоевъ въ Вѣнскомъ музеѣ.

Если искусство гравированія печатей очень древне, то искусство чеканки монеты относительно недавняго происхожденія; ни въ Ассиріи, ни въ Египтѣ оно не было извѣстно. Самыя древнія греческія монеты относятся къ VII-му вѣку и были сдѣланы на малоазіатскомъ берегу. Но настоящими произведеніями искусства онѣ дѣлаются только въ V-мъ вѣкѣ подъ вліяніемъ школы Фидія. Но на этотъ разъ первенство принадлежитъ не Аѳинамъ. Самыя красивыя монеты были сдѣланы въ Сициліи, и на нѣкоторыхъ изъ нихъ геніальные граверы, какъ Эвенетъ и Кимонъ, подписывали свое имя. Несравненныя сицилійскія монеты, чеканенныя въ V-мъ вѣкѣ въ такой же мѣрѣ отражаютъ превосходство греческаго искусства, какъ Гермесъ Праксителя и Венера Милосская; профиль нимфы Аретузы представляетъ можетъ быть самую краси-

вую изъ извѣстныхъ намъ греческихъ головъ (рис. 119). Несомнѣнно, и теперь существуютъ очень красивыя монеты, какъ напр. англійскіе фунты съ изображеніемъ св. Георгія или очаровательная Сѣятельница Роти; но превосходство грековъ въ этомъ отношеніи внѣ всякаго сомнѣнія и отчасти по чисто матеріальнымъ причинамъ. Нынѣшнія монеты, сдѣланныя при помощи чеканнаго пресса, плоски; монеты древнихъ всегда болѣе или менѣе выпуклы, что давало возможность сдѣлать изображеніе болѣе яснымъ и рельефнымъ.



Рис. 119. — Серебряныя монеты изъ Сиракузъ (лицевая и обратная стороны).

У меня не было намѣренія разсматривать безконечно разнообразные продукты греческой промышленности, но я хотѣлъ лишь указать на тотъ живой интересъ, который они имѣютъ для нашего предмета, общей исторіи искусства. Тотъ, кто убѣдится въ этой истинѣ, найдетъ въ музеяхъ много поучительнаго и интереснаго, часто недоступнаго для другихъ людей, и убѣдится въ томъ, что матеріалъ и размѣры произведеній искусства имѣютъ мало значенія, ибо самое главное въ нихъ—стиль, убѣдится и въ томъ, что греческій геній оставилъ свою печать на всемъ, чего касалась рука греческаго ремесленника.

БИБЛІОГРАФІЯ.—M. Collignon, Manue darch ol ogie grecque, Paris, 1906.

E. Babelon et A. Blanchet, Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1895; H. B. Walters, Catalogue of the Bronzes in the British Museum, London, 1899; S. Reinach, Bronzes figurés de la Gaule romaine, Paris, 1894; A. de Ridder, Catalogue des bronzes d'Athènes, 2 тома, Paris, 1894, 1896; Miroirs grecs à reliefs (Monuments Piot, т. IV, стр. 77); A. Dumont et E. Pottier, Miroirs grecs ornés de figures au trait (Les Céramiques de la Grèce propre, т. II, Paris, 1890, стр. 167).

H. de Fontenay, Bijoux anciens et modernes, Paris, 1887 A. Darcel, La Technique de la Bijouterie ancienne (Gazette des Beaux-Arts, 1888, I, стр. 146); K. Hadaczek, Der Ohrschmuck der Griechen, Wien, 1903.

H. de Villefosse, Le Tresor de Boscoreale (Monuments Piot, т. IV, 1899); E. Pernice et Fr. Winter, Der Hildesheimer Silberfund, Berlin, 1902; Kondakoff, Tolstoï, S. Reinach, Antiquités de la Russie méridionale, Paris, 1892.

P. Girard, Histoire de la Peinture antique, Paris s. d.; A. Michaelis, труды, указанные въ VIII-й гл.: U. Wilcken, Hellenistische Porträts aus El-Faijûm (Arch. Anzeiger, 1889, стр. 1); G. Ebers, Antike Porträts, Leipzig, 1893; P. Gauckler,

статья Musivum opus въ Dictionnaire des Antiquités de Saglio (его же Monuments Piot, III, стр. 177; IV, стр. 233).

H. B. Walters, History of ancient pottery, 2 vol., London, 1905; O. Rayet et M. Collignon, Histoire de la Céramique grecque, Paris, 1888; E. v. Rohden, статья Vasenkunde въ Denkmäler Баумейстера III, München, 1888; S. Reinach, Répertoire des Vases peints grecs et étrusques, 2 т. Paris, 1899 (съ полной библіографіей по керамикѣ); E. Pottier, Catalogue des Vases antiques du Louvre); 3 т. Paris 1896—1906 (съ альбомомъ); Étude sur les lécythes blancs attiques, Paris, 1883; La Peinture industrielle des Grecs, Paris, 1898; Le Dessin par ombre portée chez les Grecs (Revue des Études grecques, 1898, стр. 355; происхожденіе живописи черными силуэтами); Étude de Céramique grecque (Gazette des Beaux-Arts, 1902, I, стр. 19); Douris, Paris, 1905; F. Poulsen, Die Dipylonvasen, Leipzig, 1905; H. B. Walters (и др.), Catalogue of Vases in the British Museum, 3 т,. London, 1893 г. и слѣд.; P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen, Stuttgart, 1893; Furtwaengler и Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Muenchen, 1900—1904 (очень дорого); W. Klein Griechische Vasen mit Meistersignaturen, 2-е изд., Wien, 1887; A. Joubin, De Sarcophagis clazomeniis, Paris, 1901 (саркофаги изъ раскрашенной глины, найденные въ Клазоменахъ); J. Déchelette, Les vases ornés (à reliefs) de la Gaule romaine, Paris, 1904.

F. Winter, Die antiken Terrakotten, 2 т. Berlin, 1903 (перечень типовъ); E. Pottier, Statuettes de terre cuite, Paris, 1890; Diphilos, Paris, 1909; Les Terres cuites de Myrina (Gazette des Beaux-Arts, 1886, I, стр. 261); Les Terres cuites de Tanagra (ibid., 1909, I, p. 21); E. Pottier et S. Reinach, La Nécropole de Myrina, 2 т. Paris, 1887; H. Lechat, Tanagra (Gazette des Beaux-Arst, 1893, II, стр, 1).

E. Babelon, La Gravure en pierres fines, Paris; s. d.; Les Camées antiques de la Bibliothèque Nationale (Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, стр. 27); S. Reinach, Pierres gravées, Paris, 1895; A. Furtwaengler, Antike Gemmen, 3 т. Leipzig, 1900.

F. Lenormant, Monnaies et Médailles, Paris, s. d.; R. Weill, статья Münzkunde въ Denkmäler Баумейстера, II, München, 1887; E. Babelon, Traité des monnaies grecqus et romaines, Paris, 1901; Hill, Handbook of Greek and Roman coins, London, 1899; A. Blanchet, Les Monnaies, Paris, 1895; Barclay Head, Historia numorum, Lon- don, 1887; Coins of the Ancients, London, 1899; P. Gardner, Types of Greek coins, Cambrige, 1883; G. Macdonald, Coin types, Glasgow, 1905; A. Evans, Syracusan medallions, London, 1892; Th. Reinach L'histoire par les monnaies, Paris, 1903.

W. Froehner, La Verrerie antique (Collection Charvet) Le Pecq, 1879; A. Kisa, Das Glas im Altertum, 3 vol. Leipzig, 1908.



ДЕСЯТАЯ ЛЕКЦІЯ.

ИСКУССТВО ЭТРУСКОВЪ И РИМЛЯНЪ.

Около 1000 года до Р. Х. въ Италію пришли моремъ выходцы изъ Лидіи, области Малой Азіи, и, смѣшавшись съ туземнымъ населеніемъ, положили основаніе этрусскому союзу.

Этрурія была покорена римлянами въ 283-мъ году до Р. Х. До этого времени, въ теченіе четырехъ вѣковъ, цивилизація ея была въ цвѣтущемъ состояніи и оставила намъ множество памятниковъ городскихъ стѣнъ, развалинъ храмовъ, большихъ гробницъ, украшенныхъ живописью и рельефами, статуй, саркофаговъ, терракотты, различныхъ бронзовыхъ предметовъ, золотыхъ украшеній. Что же касается такъ называемыхъ этрусскихъ вазъ, я считаю нужнымъ повторить, что это, главнымъ образомъ, аттическія вазы, привезенныя въ Этрурію. Оригинальнымъ въ этой цивилизаціи былъ лишь характеръ суровости, составляющей основу итальянскаго искусства. Въ остальномъ она является лишь отраженіемъ греческой, сначала Греціи азіатской, затѣмъ Аѳинъ, которыя ввозили въ Этрурію тысячи раскрашенныхъ вазъ и всякаго рода предметовъ искусства, потому что у этрусковъ была охота и средства пріобрѣтать ихъ.

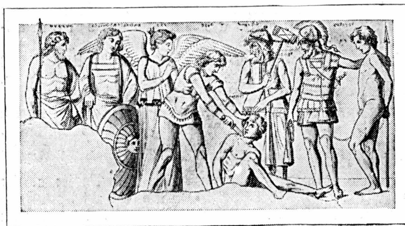


Рис. 120. — Ахиллъ, приносящій въ жертву плѣнниковъ. Этрусская фреска гробницы изъ Вульчи (Woermann, Geschichte der Malerei, т. I, изд. Seemann.

Все же въ Этруріи были мѣстныя школы, которыя, подражая Греціи, но не теряя своего характера, создали значительныя вещи, напримѣръ, интересную живопись въ такъ называемой гробницѣ Франсуа *) въ Вульчи, гдѣ изображенъ Ахиллъ, приносящій плѣнниковъ въ жертву манамъ Патрокла (рис. 120). Сюжетъ греческій, но трактованъ чисто по-этрусски; Харонъ, вооруженный молотомъ, неизвѣстенъ въ эллинскомъ искусствѣ, но въ подобномъ же видѣ встрѣчается въ римской Галліи, что̀ служитъ доказательствомъ, что онъ

*) Имя изслѣдователя, который дѣлалъ раскопки въ Этруріи, въ первой половинѣ XIX-го вѣка.

относится къ глубокой древности западной миѳологіи. Въ этомъ стилѣ есть точность и рѣзкая сила, которой мы будемъ впослѣдствіи восхищаться въ фрескахъ Мантеньи въ Падуѣ и Синьорелли въ Орвьето. Не менѣе сильны и оригинальны многочисленные этрусскіе портреты изъ терракотты, изъ которыхъ нѣкоторые представляютъ собою цѣлыя фигуры (рис. 121). Это чисто туземныя произведенія, гдѣ чувство жизни, исканіе индивидуальнаго сходства, пренебреженіе ко всему отвлеченному и типичному обнаруживаютъ чисто мѣстный вкусъ, не имѣющій ничего общаго съ эллинскимъ.

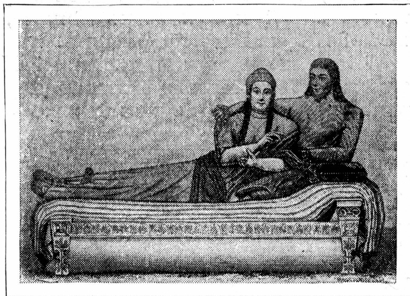


Рис. 121. — Этрусскій саркофагъ, называемый «Лидійской гробницей». (Луврскій музей).

То, что̀ мы называемъ римскимъ искусствомъ, не представляетъ собою, какъ утверждаютъ многіе, только подражаніе эллинистическому искусству, перенесенному на итальянскую почву. Несомнѣнно, подражаніе греческимъ образцамъ занимало въ римскомъ искусствѣ большое мѣсто. Начиная съ III-го вѣка побѣды римскихъ полководцевъ обогатили Римъ цѣлой массой греческихъ шедевровъ, привезенныхъ изъ Сициліи и южной Италіи; позже, около 150-го года, начался систематическій грабежъ Греціи и Малой Азіи полководцами, правителями и частными лицами, имѣвшими власть. Съ другой стороны, богатства Рима привлекли къ нему греческихъ художниковъ, которые находили заказчиковъ для копій съ классическихъ произведеній; дома, виллы, сады богатыхъ римлянъ, подобныхъ Лукуллу и Крассу, были настоящими музеями. Въ эпоху Имперіи любовь къ искусству сдѣлалась еще болѣе распространенной. Всему міру извѣстно, что изверженіе Везувія

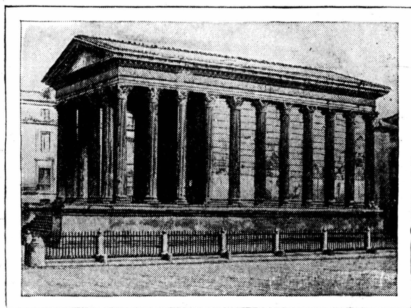
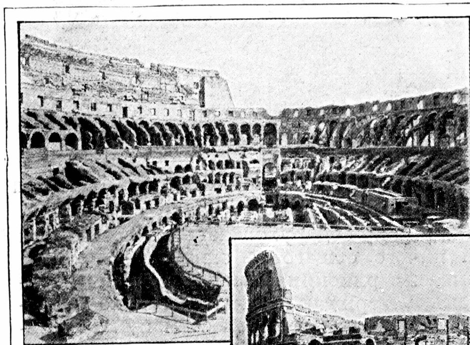


Рис. 122. — Римскій храмъ, называемый «La Maison carrée» въ Нимѣ.

въ 79-мъ году послѣ Р. Х. залило лавой Помпею и Геркуланумъ и что послѣ 1753-го года откопали почти половину Помпеи; и этотъ городъ третьяго разряда доставилъ картинъ, статуй и статуэтокъ больше, чѣмъ можно найти въ любой изъ нашихъ префектуръ.

Во всякомъ случаѣ, наводненіе Италіи греческимъ искусствомъ не помѣшало развитію наряду съ нимъ искусства римскаго, которое въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ можно считать продолженіемъ мѣстнаго искусства скорѣе, чѣмъ упадочной формой искусства эллинскаго.

Римская архитектура разсѣяла по всему свѣту большіе памятники, храмы, термы, театры, амфитеатры и арены, тріумфальныя арки и колонны, краснорѣчивые признаки величія Имперіи и ея благоденствія. Храмы и театры сдѣланы подъ вліяніемъ греческихъ (122), но арены, какъ, напр., римскій Колизей, представляютъ въ искусствѣ нѣчто новое (рис. 123), и прототипами тріумфальныхъ арокъ послужили скорѣе ворота этрусскихъ городовъ, а не подобные памятники въ греческомъ искусствѣ. По примѣру грековъ римляне пользовались въ архитектурѣ архитравомъ; но они также строили большіе своды, храмы, подобные римскому Пантеону, примѣра которому мы не встрѣчаемъ въ классической греческой архитектурѣ. Мы знаемъ, что эти своды были уже извѣстны ассирійцамъ; очень возможно, что принципы его были получены этрусками съ Востока и переданы римлянамъ.



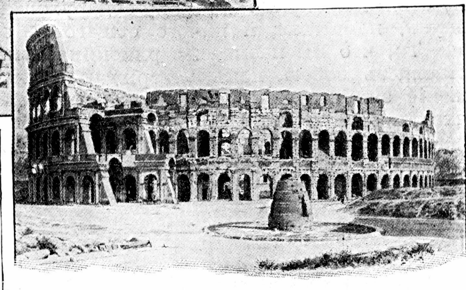


Рис. 123. — Римскій Колизей.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ стало извѣстнымъ, что сводъ римскаго Пантеона былъ построенъ не при Августѣ,

но при Адріанѣ (117—138). Эта эпоха имѣетъ въ исторіи искусства большое значеніе, такъ какъ въ то время окончательно привился архитектурный пріемъ, изъ котораго потомъ долженъ былъ развиться стиль византійскій, затѣмъ романскій и до нѣкоторой степени готическій. Съ I-го вѣка послѣ Р. Х. до самаго окончанія Собора Св. Петра въ Римѣ въ XVI-мъ вѣкѣ архитектора не переставали работать надъ проблемой свода, и различныя рѣшенія ея оказали огромное вліяніе на образованіе стилей.

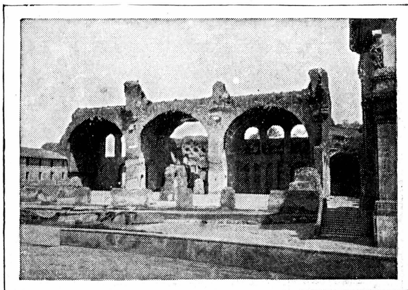


Рис. 124. — Развалины базилики Константин въ Римѣ.

Архитектура свода настолько свойственна римскому искусству, что она продолжаетъ въ немъ развиваться даже въ то время, какъ скульптура даетъ лишь посредственныя произведенія. Базилика Константина, воздвигнутая послѣ 305-го года съ тремя колоссальными сводами, изъ которыхъ средній шириною въ 25 метровъ и вышиною въ 35, является уже болѣе совершенной постройкой, чѣмъ предшествующія (рис. 124); она служила образцомъ для архитекторовъ Ренессанса. Когда Браманте составилъ планъ собора Св. Петра, онъ говорилъ, что у него было намѣреніе «воздвигнуть Пантеонъ на базиликѣ Константина». Среди римскихъ тріумфальныхъ арокъ только арка Тита, построенная въ память разрушенія Іерусалима (70 г. послѣ Р. Х.), отличается истинно прекраснымъ исполненімъ (рис. 125); остальныя представляютъ больше интереса для археологовъ. То же самое можно сказать о громадныхъ постройкахъ для общественныхъ практическихъ цѣлей, акведукахъ (рис. 126), мостахъ, плотинахъ, сточныхъ трубахъ, разсѣянныхъ Римомъ повсюду въ Имперіи; здѣсь умѣстно лишь упомянуть о нихъ вскользь. Отличительной чертой римской

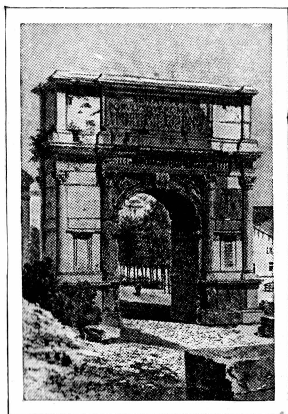


Рис. 125. — Арка Тита въ Римѣ.

архитектуры, сближающей ее съ ассирійской и египетской, является стремленіе къ колоссальному; примѣромъ могутъ служить храмы въ Бальбекѣ и Пальмирѣ въ Сиріи (рис. 127). Эти храмы, построенные по греческимъ образцамъ, поражаютъ насъ своей грандіозностью; но украшенія ихъ страдаютъ небрежностью и избыткомъ. Но самый этотъ избытокъ, шокирующій нашъ вкусъ, не лишенъ оригинальности; повидимому, именно въ Сиріи произошла переработка новаго стиля, изъ котораго впослѣдствіи вышло византійское декоративное искусство.

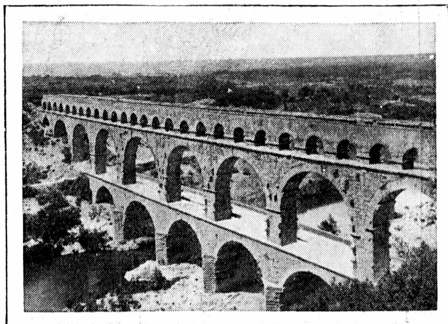


Рис. 126. — Видъ римскаго акведука, называемаго «Pont du Gard» (Клише Neurdein'a).

Скульпторы Пергама и Родоса злоупотребляли элементомъ трагическаго. Около 100-го года до нашей эры началась реакція, центромъ которой были Аѳины и Александрія: стали возвращаться къ образцамъ V-го и IV-го вѣка; даже начали подражать архаическимъ произведеніямъ; въ барельефахъ и живописи появились изображенія изящныхъ и даже идиллическихъ сценъ (рис. 128). Это направленіе господствовало въ эпоху Августа; мы видимъ слѣды его въ прекрасныхъ фрагментахъ алтаря Мира (13 г. до Р. Х.), тонкой работы, напоминающей чеканку (рис. 129), и даже въ портретахъ Августовскаго времени, напримѣръ, въ очаровательной головѣ юнаго Октавія въ Ватиканѣ, холодной и благородной подобно бюстамъ Кановы (рис. 130). Начиная съ Клавдія этотъ изящный и нѣсколько несмѣлый стиль стушевывается передъ новымъ, болѣе свободнымъ отъ классическихъ традицій стилемъ, полнымъ движенія и иногда дра-

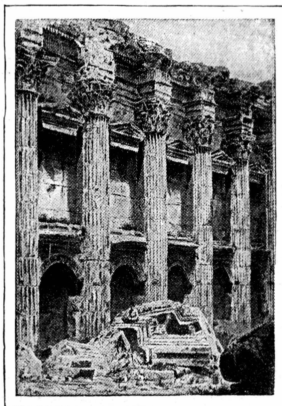


Рис. 127.—Внутренній видъ Маленькаго храма въ Бальбекѣ (Сирія).



Рис. 128. — Львица съ львятами. (Барельефъ музея въ Вѣнѣ). (Wickhoff, Wiener Genesis, изд. Tempsky).



Рис. 129. — Сцена жертвоприношенія. Фрагментъ жертвенника мира, освященнаго въ Римѣ при Августѣ. (Wickhoff, Wiener Genesis, изд. Tempsky).

матическимъ; примѣромъ его являются барельефы арки Тита (рис. 131, 132) и Траяновой колонны, воздвигнутой имъ на Форумѣ въ 103 г., и дающей изображеніе походовъ римлянъ противъ дакійцевъ (рис. 133). Наряду съ историческими барельефами существуютъ другіе, болѣе декоративнаго характера, на которыхъ изображены реалистически листья, цвѣты и фрукты; въ нихъ растительный орнаментъ освобожденъ отъ условностей греческаго классическаго искусства, гдѣ господствовала пальметка и стилизованный аканѳовый листъ (рис. 134). Эта школа, отличавшаяся живописностью и выразительностью, сумѣла освободиться отъ старыхъ условностей въ изображеніи животныхъ (рис. 135). Послѣ александрійской эпохи появляются, правда, весьма немногочисленные предвѣстники возврата къ натурализму. Но онъ былъ сначала непродолжительнымъ. Чтобы вновь найти примѣры ра-

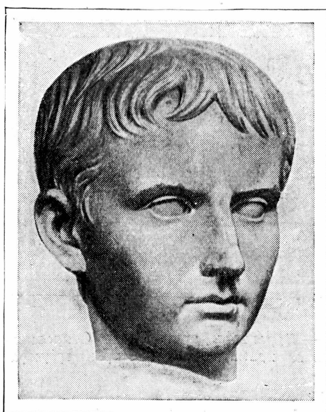


Рис. 130. — Августъ въ юности. (Ватиканскій музей). (Wickhoff, Wiener Genesis, изд. Tempsky).

стительнаго орнамента, непосредственно взятые изъ природы, исторія искусства должна была свершить десятивѣковой путь и дойти до готической архитектуры!

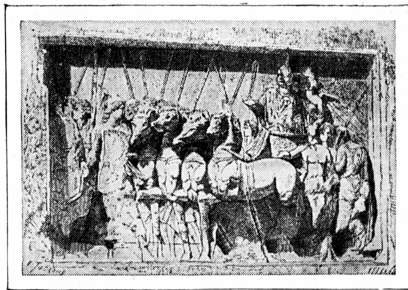


Рис. 131. — Барельефъ арки Тита. Тріумфъ императора.

Послѣ Траяна, умершаго въ 117-мъ году, начинается новая аттическая и архаическая реакція, которая при Адріанѣ выражается, главнымъ образомъ, въ огромномъ количествѣ копій съ классическихъ скульптуръ и въ созданіи проникнутаго традиціями V-го и IV-го вѣка до Р. Х. идеальнаго типа любимца Адріана, Антиноя, (рис. 137). Многочисленныя статуи, воздвигнутыя въ честь безвременно и таинственно погибшаго Антиноя, представляютъ собою холодное подражаніе греческимъ произведеніямъ и не имѣютъ ничего общаго съ реализмомъ римскихъ портретовъ.

Послѣ II-го вѣка римская скульптура начинаетъ приходить въ Италіи въ упадокъ. Правда, еще встрѣчается нѣсколько правдиво изображенныхъ бюстовъ императоровъ, какъ, напр., Каракаллы и Гордіана, но пластическое искусство начинаетъ уже подчиняться вліянію школъ, развившихся въ Малой Азіи и Сиріи. Въ этихъ чрезвычайно богатыхъ странахъ, которыя были римскими только по названію, процвѣтало эллинистическое искусство, переработанное въ восточномъ духѣ и подчиненное вліянію Персіи; изъ этого искусства, еще не вполнѣ хорошо изслѣдованнаго, по крайней мѣрѣ, отчасти произошло искусство византійское.

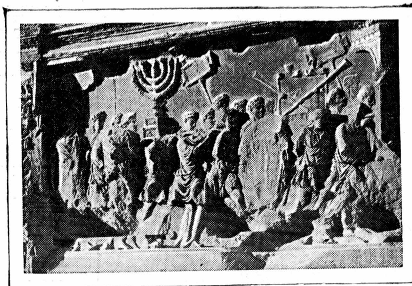


Рис. 132. — Барельефъ арки Тита. Сокровища Іерусалимскаго храма, несомыя во время тріумфа

Кромѣ историческихъ барельефовъ, лучшими образцами которыхъ служатъ арка Тита и зданія Траяна, скульптура эпохи Имперіи дала массу прекрасныхъ портретовъ, прав-

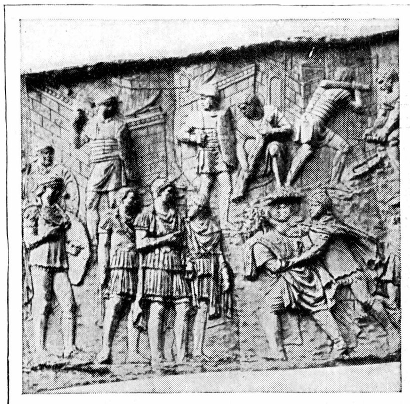


Рис. 133. — Плѣнный дакіецъ передъ Траяномъ. Барельефъ колонны Траяна въ Римѣ.

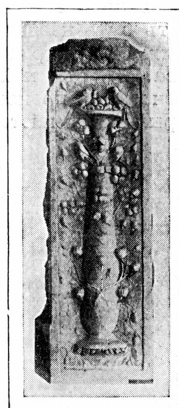


Рис. 134. — Пилястръ памятника Гатеріевъ. (Латеранскій музей въ Римѣ). (Wickhoff, Wiener Genesis, изд. Tempsky).

диво сдѣланныхъ съ натуры и отличающихся большой характерностью. Эти реалистическіе портреты не связаны исключительно съ эллинистическимъ искусствомъ; они знаменуютъ возвратъ къ традиціямъ стараго искусства Италіи. Интересно сравнить портретъ Августа, произведеніе греческой мастерской, съ портретомъ Нервы, болѣе позднемъ на столѣтіе, гдѣ реалистическія тенденціи проявляются съ такой же силой, какъ въ портретахъ Донателло или Веррокkіо (рис. 138).

Живопись римской эпохи извѣстна намъ по многочисленнымъ фрескамъ Помпеи, поламъ въ домахъ и гробницамъ, украшеннымъ stucco (гипсовой штукатуркой), находящимся въ Римѣ и провинціяхъ. У насъ также есть первыя произведенія христіанской живописи II-го и III-го вѣкавъ катакомбахъ. Я не настаиваю на мозаикахъ, очень многочисленныхъ въ Италіи и, въ особенности, въ Африкѣ, потому что, въ сущности говоря, это не произведенія искусства; но если бы мы занимались исторіей развитія орнамента, съ ними очень пришлось бы считаться.

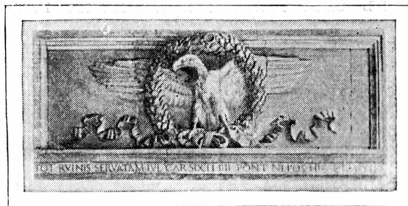


Рис. 135. — Орелъ. Барельефъ, вдѣланный въ стѣну въ церкви Св. Апостоловъ въ Римѣ. (Wickhoff, Wiener Genesis, изд. Tempsky).

Римская живопись не можетъ быть названа просто продолженіемъ греческаго искусства. И въ ней наряду съ греческими произведеніями, которыя отличаются силой ри-

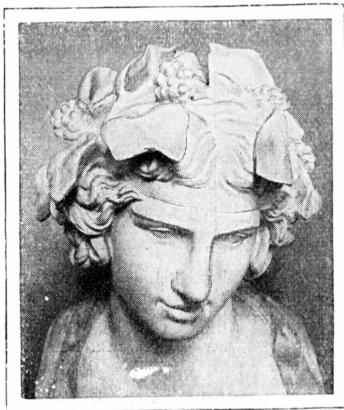


Рис. 136. — Голова Антиноя, увѣнчанная плющемъ подобно Діонису. Слѣпокъ въ Страсбургскомъ Университетѣ съ утеряннаго оригинала.



Рис. 137.—Антиной, въ одеждѣ Діониса. (Ватиканскій музей.)

сунка и болѣе или менѣе ясно выраженнымъ подражаніемъ барельефамъ, мы находимъ въ серединѣ I-го вѣка, въ особенности, въ Помпеѣ, признаки оригинальнаго стиля. Стиль этотъ немного напоминаетъ современныхъ импрессіонистовъ; онъ заключается въ свѣтовыхъ и красочныхъ пятнахъ, иногда производящихъ чарующее впечатлѣніе. Исполненныя въ этомъ стилѣ стѣнныя декоративныя украшенія не могло превзойти современное искусство. Въ Римѣ или въ Александріи зародился этотъ стиль? На это трудно отвѣтить; достовѣрно извѣстно лишь то, что онъ процвѣталъ въ

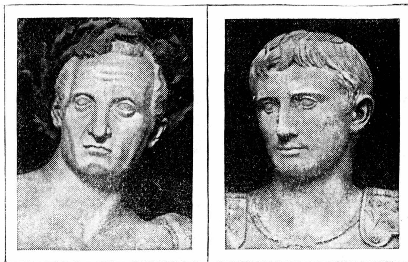


Рис. 138 — Портреты Нервы и Августа. (Ватиканскій музей въ Римѣ). (Клише Андерсона въ Римѣ).

Италіи и что мы не находимъ его памятниковъ въ другихъ мѣстахъ. Въ самомъ Римѣ мы находимъ замѣчательный образецъ его, Эрота на лѣстницѣ, въ домѣ Роспильози,—фресковая живопись, исполненная такъ свободно, что ее легко можно приписать Фрагонару (рис. 139).

Такимъ образомъ, очень распространенное представленіе о римскомъ искусствѣ, какъ о долгомъ и однообразномъ упадкѣ, одинаково противорѣчитъ истинѣ и историческимъ законамъ. Внѣ всякаго сомнѣнія только то обстоятельство, что искусство эллиновъ, классическія традиціи, постепенно приходили въ упадокъ, смѣшиваясь съ восточными элементами Азіи, но сохраняя въ то же время свою любовь къ типичному и къ опредѣленнымъ формуламъ, и затѣмъ застыли въ неподвижности византійскаго искусства. Но наряду съ этимъ старческимъ искусствомъ послѣ I-го вѣка начинаетъ развиваться реализмъ, который можно назвать римскимъ, потому что лучшія его произведенія были созданы въ Римѣ, и начало его коренится, повидимому, въ итальянской почвѣ. Въ средніе вѣка оба эти противоположныя начала существовали одновременно. Византійское искусство долго тяготѣло подобно кошмару надъ западными странами; но насталъ день, когда итальянскій реализмъ одержалъ верхъ, придя въ соприкосновеніе съ французскимъ реализмомъ XIV-го вѣка и въ результатѣ получился Ренессансъ. Въ наше время византійское искусство продолжаетъ еще существовать въ Греціи, Турціи и Россіи, въ этой странѣ, гдѣ господствуетъ византійская религія, въ то время какъ западныя страны имѣютъ совершенно иное искусство, которое тѣсно связано съ римскимъ реализмомъ.



Рис. 139. — Амуръ на лѣстницѣ. Античная живопись въ домѣ Роспильози въ Римѣ. (Wickhoff Wiener Genesis, изд. Tempsky).

БИБЛІОГРАФІЯ.—J. Martha, L'art étrusque, Paris, 1899; Archéologie étrusque et romaine, Paris, s. d.; A. Choisy, Histoire de l'Architecture, t. I, Paris, 1899; F. Wickhoff, Roman art, London, 1900: Eug. Strong, Roman sculpture, London, 1907; S. Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig, 1901 (cf. Rev. archéol., 1903, II, p. 318); E. Courbaud, Le Bas-relief romain, Paris, 1899; M. Collignon, Style décoratif à Rome au temps d'Augusté (Revue de l'Art, 1897, II, p. 97); S. Reinach, Répertoire de reliefs, t. I, Paris, 1909 (colonnes, arcs de triomphe, etc.); A. Mau et F. Kelsey,

Pompéi, London, 1899; H. Thédenat, Pompéi, Paris, 1906; P. Gusman, Pompéi, Paris, 1905; La villa impériale de Tibur, Paris, 1904; R. Cagnat, La Résurrection d'une Ville antique, Timgad (Gazette, 1898, II, p. 209):; E. Espérandieu, Bas-reliefs de la Gaule romaine, t. I et II, Paris, 1907—1908; Alois Riegl, Die spätromische Kunstindustrie, Wien, 1901 (cf. Byzant, Zeitschrift, 1902, p. 263); J. J. Bernoulli; Roemische Ikonographie, 4 vol., Stuttgart, 1882—1894.—Много гравюръ памятниковъ архитектуры имѣется въ иллюстрированныхъ изданіяхъ Histoire des Romains и Histoire des Grecs V. Duruy.



ОДИННАДЦАТАЯ ЛЕКЦІЯ.

ХРИСТІАНСКОЕ ИСКУССТВО НА ЗАПАДѢ И НА ВОСТОКѢ.

Названіе христіанскаго искусства встрѣчается впервые въ XIX-мъ вѣкѣ у историка Алексиса Ріо, умершаго въ 1874-мъ году. Собственно говоря, оно примѣнимо ко всѣмъ произведеніямъ искусства, начиная съ живописи римскихъ катакомбъ и кончая нашимъ временемъ въ странахъ, гдѣ преобладаетъ христіанство. Но обычай закрѣпилъ названіе древняго христіанскаго за искусствомъ христіанскаго Запада до Карла Великаго, послѣ котораго начинается эпоха романская; византійскимъ называется искусство христіанскаго Востока со времени господства Византіи въ 330-мъ году послѣ Р. Х. до взятія Константинополя и даже послѣ этого.



Рис. 140. — Живопись изъ римской катакомбы, изображающая Орфея, очаровывающаго животныхъ музыкой, и различныя сцены изъ Св. Писанія. (Woermann, Geschichte der Malerei, т. I, изд. Seemann).

Хотя памятники того и другого искусства разсѣяны во всѣхъ странахъ, лежащихъ вокругъ Средиземнаго моря, но для насъ, въ бѣгломъ обзорѣ, нужно изучить ихъ въ трехъ главныхъ центрахъ: Римѣ, Равеннѣ и Константинополѣ.

Римскія катакомбы представляютъ собою подземныя галлереи, гдѣ первые христіане хоронили своихъ мертвыхъ. Этотъ обычай господствовалъ приблизительно между 100-мъ и 420-мъ годами. Послѣ того какъ христіанство сдѣлалось господствующей религіей Римской Имперіи, христіане устраивали свои кладбища на поверхности земли, и необходимость рыть галлереи для могилъ исчезла; но нѣкоторые христіане и послѣ этого хотѣли быть погребенными въ катакомбахъ, чтобы покоиться рядомъ съ мучениками.

Первое христіанское искусство, вообще говоря, не нуждалось изображеній; но оно избѣгало изображенія Бога, и образъ распятаго Христа появляется не раньше V-го вѣка. Но христіане не любили круглой скульптуры, потому что идолы языческихъ храмовъ были статуями. Катакомбы украшались, главнымъ образомъ, живописью п рельефами изъ stucco.



Рис. 141. — Живопись изъ римской катакомбы, изображающая Богоматерь и Младенца съ пророкомъ (?) По Liell, Marien-Darstellungen, Фрейбургъ, Herder.

Нѣкоторыя изъ этихъ произведеній искусствъ изображаютъ разсказы изъ Ветхаго и Новаго Завѣта; среди нихъ встрѣчаются также аллегорическія изображенія, напримѣръ, Добрый Пастырь (Іисусъ) несущій заблудшую овцу, Орфей среди животныхъ (рис. 140), рыба, символизирующая иногда Христа, иногда вѣрующаго, павлинъ, символизирующій вѣчность и т. д. Но намъ не слѣдуетъ задерживать свое вниманіе изученіемъ и толкованіемъ этихъ мотивовъ; это относится къ области археологіи. Ограничимся лишь замѣчаніемъ, что искусство катакомбъ отличается отъ языческаго искусства только выборомъ сюжетовъ, (напр. избѣгаетъ изображенія нагихъ фигуръ); по своему стилю оно тѣсно связано съ декоративнымъ искусствомъ Помпеи и никогда не достигло того, чтобы дать выраженіе чистоты и спокойствія, которое соотвѣтствуетъ религіозному и моральному идеалу христіанства. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно взглянуть на Дѣву и Младенца съ пророкомъ (Исаіей?), мотивъ, который появляется въ римской живописи III-го вѣка; христіанскимъ здѣсь является только сюжетъ (рис. 141).

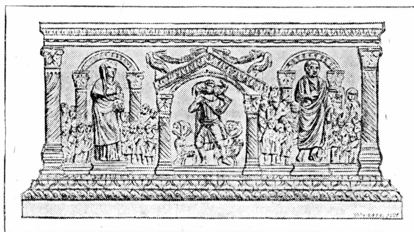


Рис. 142. — Христіанскій саркофагъ изъ Салоникъ въ Далмаціи. (По Garrucci, Storia dell'Arte Cristiana).

Въ то время какъ христіанство начало занимать господствующее положеніе, среди богатыхъ язычниковъ былъ распространенъ обычай хоро-

нить своихъ мертвыхъ въ большихъ мраморныхъ ящикахъ, такъ называемыхъ саркофагахъ, украшенныхъ рельефными изображеніями или миѳологическихъ сценъ или событій, относящихся къ жизни покойныхъ. Христіане стали слѣдовать примѣру язычниковъ съ тою разницей, что миѳологическіе сюжеты были замѣнены сценами изъ Св. Писанія. Но ремесленники, изготовлявшіе эти памятники, такъ привыкли къ извѣстнымъ декоративнымъ мотивамъ, что и до сихъ поръ мы находимъ на христіанскихъ саркофагахъ головы медузъ, грифовъ, амуровъ, которыми язычество было какъ бы пропитано насквозь.

Какъ произведенія искусства, христіанскіе саркофаги не представляютъ собою интереса. Мы находимъ въ нихъ всѣ недостатки римскихъ саркофаговъ перваго времени, ту же загроможденность, тяжесть, неправильность рисунка. Толкованіе разсказовъ изъ священной исторіи почти всегда или произаично или неудачно. Лучшими можно считать тѣ саркофаги, скульптурныя изображенія которыхъ должны напоминать намъ жизнь усопшихъ или же тѣ, въ которыхъ религія христіанская выражена только какимъ-нибудь символическимъ изображеніемъ, напримѣръ, Добраго Пастыря, несущаго овцу (рис. 142).

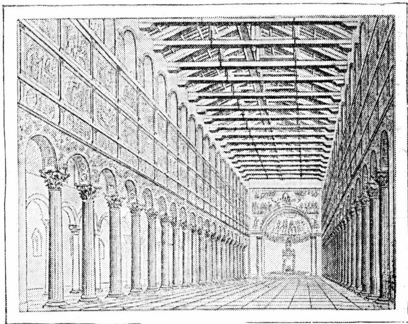


Рис. 143.— Внутренній видъ базилики св. Павла за городскими стѣнами въ Римѣ. (Lübke, Architektur, т. I, изд. Seemann).

Подобно живописи и скульптурѣ, архитектура не сумѣла придумать ничего новаго, чтобы создать молитвенные дома для новой религіи. Христіанская церковь представляетъ собою мѣсто для собранія вѣрующихъ въ отличіе отъ языческаго храма, который является жилищемъ божества. Поэтому образцами для первыхъ церквей послужили зданія общественныхъ собраній, называемыя базиликами. Прежде онѣ служили для цѣлей торговыхъ или суда, теперь же стали мѣстомъ религіозныхъ собраній: и на этотъ разъ было влито вино новое въ мѣха старые.

Образцомъ римскихъ базиликъ можетъ служить базилика св. Павла fuori le mura (за стѣнами города), построенная Константиномъ и возстановленная послѣ пожара въ 1823-мъ году (рис. 143). Она состоитъ изъ большого нефа (корабля) съ горизонтальной крышей и двухъ боковыхъ, менѣе высокихъ; средній нефъ освѣщенъ окнами, сдѣлан-

ными надъ боковыми нефами. Въ глубинѣ находится дверь, называемая тріумфальной аркой, позади которой помѣщается алтарь; стѣна, заканчивающая зданіе, имѣетъ круглую форму и образуетъ абсиду. Абсида и тріумфальная арка богато украшены мозаикой изъ стекла съ лазурнымъ или золотымъ фономъ, блескъ котораго напоминаетъ блескъ покрытыхъ эмалью золотыхъ украшеній.



Рис. 144. — Императрица Θеодора и ея дворъ. Мозаика Св. Виталія въ Равеннѣ.

Эти мозаики украшаютъ теперь вертикальные стѣны и своды, а не полъ, какъ это было раньше въ римскихъ жилищахъ и языческихъ храмахъ. Нѣкоторыя изъ нихъ отличаются необыкновенной красотой красокъ и величественнымъ, хотя нѣсколько холоднымъ, стилемъ; онѣ находятся въ Римѣ и, главнымъ образомъ, въ Равеннѣ, которая послѣ 404-го года стала резиденціей римскаго двора и куда около 500-го года переселился король готовъ, Теодорихъ; между 534-мъ и 752-мъ годами она принадлежала византійцамъ (рис. 144). Нѣсколько церквей, построенныхъ въ VI-мъ вѣкѣ, сохранились еще въ наше время, именно Св. Аполлинарія Новаго, Св. Аполлинарія in Classe (въ старомъ морскомъ портѣ), Св. Виталія; эта послѣдняя представляетъ собою круглую постройку съ куполомъ — несомнѣнное вліяніе византійскаго искусства; остальныя представляютъ собою базилики, внутренность которыхъ поражаетъ величіемъ во внѣшнемъ же видѣ нѣтъ ни внушительности, ни красоты,

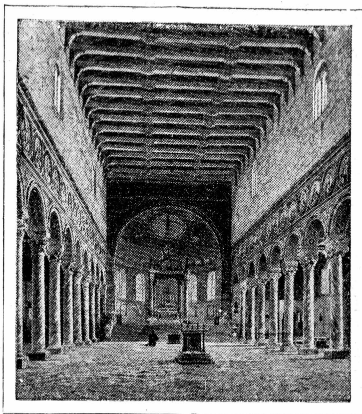


Рис. 145. — Внутренній видъ Св. Аполлинарія in Classe въ Равеннѣ.

(рис. 145—147). Въ Италіи въ архитектурѣ преобладаетъ типъ базилики съ четыреугольнымъ планомъ и съ архитравомъ, въ константинопольскихъ же церквахъ примѣняются и получаютъ дальнѣйшее развитіе купольныя постройки. Громадный византійскій храмъ Св. Софіи былъ построенъ между 532-мъ и 562-мъ годами при Юстиніанѣ Антеміономъ изъ Траллъ и Исидоромъ изъ Милета, слѣдовательно, азіатскими строителями. Мы видѣли, что куполъ уже былъ извѣстенъ ассирійцамъ; онъ былъ также въ обычаѣ въ Персіи, откуда потомъ перешелъ въ Сирію около III-го вѣка послѣ Р. X. и, наконецъ, изъ Сиріи черезъ Малую Азію въ слѣдующіе вѣка. Несомнѣнно, строители Св. Софіи вдохновлялись не римскимъ Пантеономъ, но азіатскими храмами (рис. 148).

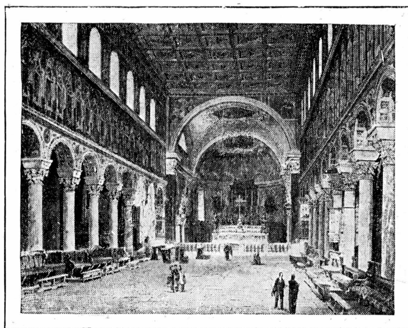


Рис. 146. — Внутренній видъ Св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ.

Всѣмъ извѣстно, что это знаменитое зданіе съ 1453-го года было обращено въ турецкую мечеть, и византійская мозаика съ изображеніями людей была покрыта известкой; но въ общемъ она очень хорошо сохранилась. Внутри площадь ея имѣетъ 7000 квадратныхъ метровъ. Входъ ведетъ сначала черезъ два большихъ портика, затѣмъ проходитъ подъ громадною аркой 56 метровъ вышины и 32 ширины. Около середины XIX-го вѣка во время реставраціи мечети явилась возможность срисовать акварелью мозаики съ изображеніями людей. Хотя мозаики, изображающія эпизоды изъ жизни императора Юстиніана, отлича-

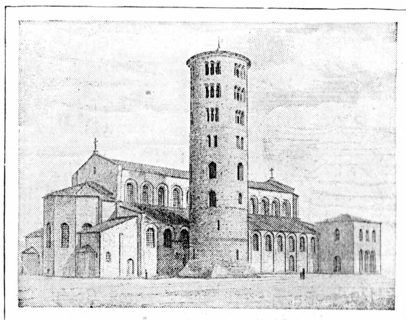


Рис. 147. — Видъ церкви Св. Аполлинарія in classe въ Равеннѣ. (Lübke Architektur, т. I, изд. Seemann).

ются сухостью рисунка и бѣдностью композиціи, но все же своимъ блескомъ онѣ должны были способствовать грандіозности общаго впечатлѣнія (рис. 140). Даже теперь стѣны, обшитыя мраморомъ, разноцвѣтныя колонны, поддерживающія галлереи, блескъ стеклянныхъ позолоченныхъ камней мозаики производятъ ослѣпительное впечатлѣніе. Это истинно-азіатская роскошь, которая вдохновлялась скорѣе восточными коврами, а не строгими произведеніями греко-римскаго искусства. Въ скульптурныхъ украшеніяхъ капителей и фризовъ совершенно отсутствуетъ человѣческая фигура; все носитъ чистый характеръ декоративности и стилизаціи.

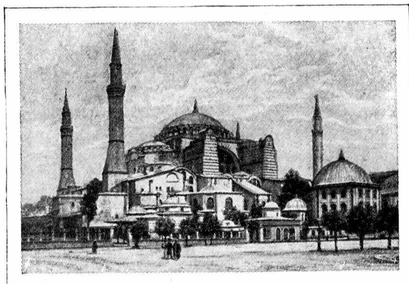


Рис. 148. — Видъ Святой Софіи въ Константинополѣ.

Христіанское искусство пережило въ Византіи опасный кризисъ; причиной его послужила аскетическая ересь такъ называемыхъ иконоборцевъ, которымъ на время удалось захватить въ свои руки власть. Въ VIII-мъ вѣкѣ и началѣ IX-го эти фанатики уничтожили массу произведеній искусства какъ въ Константинополѣ, такъ и въ провинціяхъ Имперіи. Византійскіе скульпторы и мозаичисты должны были покинуть отечество и нѣкоторые изъ нихъ работали въ Ахенской Капеллѣ (Aix-la-Chapelle) при дворѣ Карла Великаго. Конецъ этой ереси около 850-го года послужилъ началомъ возрожденія искусства, которое продолжалось весь X-й и часть XI-го вѣка, эпоху расцвѣта и военной славы Византійской имперіи.

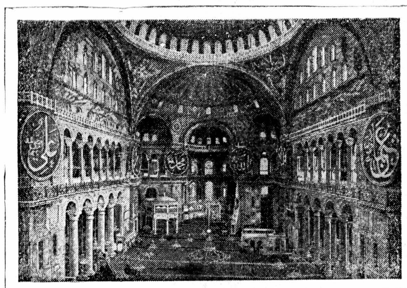


Рис. 149. — Внутренній видъ святой Софіи въ Константинополѣ.

Это время было также, до нѣкоторой степени, эпохой умственнаго возрожденія, такъ какъ наши лучшіе манускрипты греческихъ авторовъ идутъ отъ этого времени;



Рис. 150. — Богоматерь съ Младенцемъ. Византійская работа изъ слоновой кости около 1000 г. (Утрехтскій Музей). (Schlumberger. Epopée byzantine à la fin du X-e siècle).

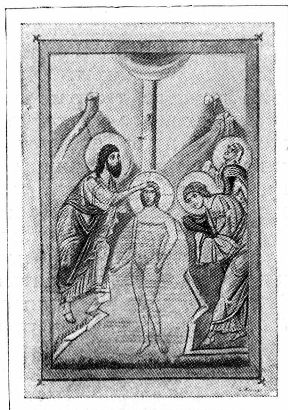


Рис. 151. — Крещеніе Іисуса Христа. Византійская миніатюра XI вѣка. (Аеонъ). (Schlumberger, Epopée byzantine à la fin du X-e siècle. Изд. Hachette et C-ie).

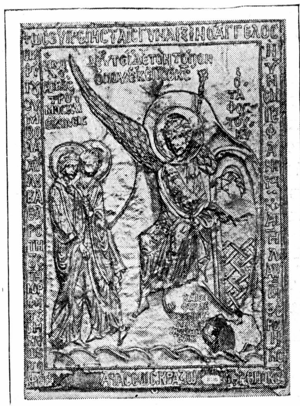


Рис. 152. — Марія Магдалина и Марія, мать Іакова, у гроба Господня. Византійскій барельефъ изъ позолоченнаго серебра. (Луврскій Музей). (Schlumberger, Epopée byzantine; Nicéphore Phocas. Изд. Firmin—Didot).

тогда была сдѣлана даже попытка реакціи противъ деспотизма теократіи; но это умственное движеніе, подавленное обскурантизмомъ Алексѣя Комнена, къ сожалѣнію, замерло въ зародышѣ.

Статуй дѣлалось очень мало изъ-за религіозныхъ предразсудковъ противъ идоловъ; но сохранились мозаики, византійскіе барельефы изъ слоновой кости и металла, эмаль, живопись на пергаментѣ, золотыя украшенія и чеканныя вещи, исполненныя съ большимъ техническимъ совершенствомъ и въ стилѣ, не лишенномъ величія (рис. 150, 151). Одинъ изъ этихъ шедевровъ, серебряный барельефъ, хранится теперь въ Луврѣ и прежде находился въ базиликѣ Сенъ-Дени: ангелъ указываетъ Маріи Магдалинѣ и Маріи, сестрѣ Іакова, на опустѣвшую могилу

Спасителя (рис. 152). Этотъ барельефъ можно сравнить съ прекраснымъ изображеніемъ на слоновой кости (теперь въ Cabinet des Médailles) византійскихъ императора и императрицы, которыхъ вѣнчаетъ Христосъ (рис. 153). Чтобы понять всю немного театральную величественность византійскаго искусства, его угрюмую суровость и бѣдность выразительныхъ средствъ, слѣдуетъ изучать, главнымъ образомъ, большія композиціи мозаичистовъ XI-го вѣка, именно украшенія церкви въ Дафнахъ, на полдорогѣ между Аѳинами и Элевсиномъ. Византійское искусство въ высокой степени обладаетъ стилемъ монументальности; но оно лишено жизни и послѣ эпохи Юстиніана стремится къ созданію неподвижныхъ типовъ и формулъ. Эти непріятныя черты еще ярче выступаютъ въ новомъ расцвѣтѣ искусства при Палеологахъ (XIV-й вѣкъ), эпохѣ къ которой относятся прекрасныя мозаики Каріе-Джами въ Константинополѣ. Большое заблужденіе говорить о полномъ упадкѣ византійскаго искусства послѣ XI-го вѣка; даже послѣ паденія Константинополя (1453), въ началѣ XVI-го вѣка, живопись монастырей на Аѳонской горѣ, приписываемая монаху Панселиносу, «аѳонскому Рафаэлю», обнаруживаетъ новыя черты развитія той же школы, съ тою же смѣсью благородныхъ качествъ и неисправимыхъ недостатковъ. Къ концу XVI-го вѣка недостатки одерживаютъ верхъ; византійское искусство, застывшее въ суровыхъ формулахъ, обратившееся въ ремесло съ установленными рецептами, погрузилось въ сонъ, отъ котораго еще до сихъ поръ не очнулось, несмотря на то, что оно господствуетъ во всѣхъ странахъ, гдѣ преобладаетъ греческая вѣра.



Рис. 153. — Іисусъ Христосъ, стоящій между императоромъ Романомъ IV и императрицей Евдокіей. Византійская работа изъ слоновой кости изъ кабинета Медалей. (Schlumberger. Nicéphore Phocas. Изд. Firmin-Didot).

Когда арабы въ VII-мъ вѣкѣ завоевали Сирію и Египетъ, они нашли тамъ уже прочно установившуюся византійскую архитектуру, которая существовала наряду съ упадочной живописью и скульптурой (коптское искусство *). Они взяли ее за образецъ, измѣнили по своему вкусу и,

*) Копты—туземцы Египта, принявшіе христіанство и сохранившіе самобытность, несмотря на вторженіе мусульманъ.

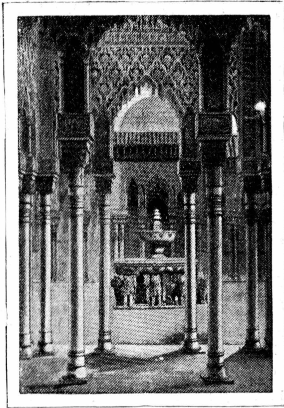


Рис. 154а.—Каиръ. Мечеть султана Каитъ-бея. (Клише Bonfils).

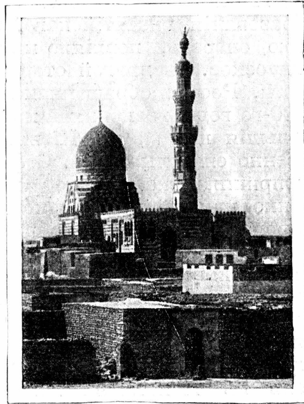


Рис. 154. — Львиный дворъ въ Альгамбрѣ, близъ Гренады.

такимъ образомъ, создали своеобразное искусство, прекраснымъ образцомъ котораго служатъ мечети въ Каирѣ (рис. 154) и Испаніи (въ Кордовѣ). Мечеть Амру въ Каирѣ построена въ 643-мъ году; Альгамбра или «красный дворецъ» въ Гренадѣ, чудо мавританской архитектуры, относится приблизительно къ 1300-му году. Арабское искусство, вѣрное законамъ Корана, не изображало человѣческой фигуры; но это вынуждало его безконечно разнообразить растительный и геометрическій орнаментъ. Отсюда произошли восхитительныя арабески, названіе сложнаго орнамента, который въ совершенствѣ исполняется арабскими ремесленниками и въ наше время. Другой оригинальной особенностью арабской архитектуры являются своды въ видѣ сталактитовъ, рядъ призмъ изъ гипса, дающій очень живописное впечатлѣніе; происхожденіе ихъ слѣдуетъ, по всей вѣроятности, искать въ производствѣ маленькихъ деревянныхъ святилищъ (рис. 154 а).



Рис. 155. — Соборъ святого Марка въ Венеціи. (Клише Алинари во Флоренціи).

Персидское искусство, которое принимало участіе въ образованіи византійскаго, подпало подъ его вліяніе и, въ свою очередь, повліяло на искусства арабское, турецкое и индусское. Съ другой стороны, сѣверная Европа, въ особенности, Россія, обращенная Византіей въ христіанство около 1000-го года, восприняла и сохранила византійскія традиціи. Большія церкви въ Кіевѣ, Москвѣ, Петербургѣ непосредственно связаны съ Св. Софіей. Южная Италія такъ прочно восприняла византійское искусство, что осталась совершенно чуждой итальянскому Возрожденію. Даже западная Европа не избѣгла его вліянія, потому, что Византія со своими богатствами, обширной торговлей, памятниками, сіяющими золотомъ и стеклянными украшеніями, была предметомъ восхищенія и зависти для Запада вплоть до первыхъ проблесковъ Возрожденія. Соборъ Св. Марка въ Венеціи (рис. 155) представляетъ собою византійскую церковь, построенную около 1100-го года по образцу церкви Св. Апостоловъ въ Константинополѣ *), которая также послужила образцомъ для строителя собора Сенъ-Фронъ въ Периге (Périgueux). Византійскія издѣлія изъ слоновой кости, эмаль, вышивки распространились по всей Европѣ и служили предметомъ подражанія. Насъ должны удивлять не черты сходства въ искусствѣ средневѣковой Европы съ искусствомъ Византіи, но то, что этому искусству, въ общемъ, удалось оградить себя отъ византійскаго вліянія. Этому надо не только удивляться, но и радоваться. Потому что вліяніе это было гибельно, подобно дыханію смерти; внѣшній блескъ и роскошь византійскихъ произведеній искусства плохо скрываютъ пустоту, отсутствіе мысли и вдохновенія. Согласно легендѣ, которую приводитъ Вазари, именно византійскіе художники въ VIII-мъ вѣкѣ принесли во Флоренцію первые зачатки рисунка. Дѣйствительно, въ Италіи всегда было много византійскихъ художниковъ и византійскихъ произведеній искусства; ихъ было даже слишкомъ много; и великая заслуга Дуччо и, въ особенности, Джотто заключалась въ томъ, что они сумѣли рѣшительно порвать съ его мрачнымъ направленіемъ, чтобы въ наблюденіи надъ жизнью искать новыхъ путей для искусства.

БИБЛІОГРАФІЯ.—H. Cabrol, Dictionnaire d'Archéologie chrétienne, t. I, Paris, 1903; X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, t. I, Freiburg, 1896; A. Michel (и другіе), Histoire de l'art, t. I, Paris, 1905; A. Pératé, L'Archéologie chrétienne, Paris, 1894; H. Marucchi, Eléments d'Archéologie chrétienne, 3 vol., Rome, 1899—1905; J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben, Freiburg, 1903 (267 таблицъ); L. Bréhier, La Querelle des Images, Paris, 1904; A. Venturi, Storia dell'arte, italiana, t. I—VI, Milan, 1901—1906; Jos. Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig, 1901; Byzantinische Denkmäler, t. III, Lpzig, 1903 (cf. S. Reinach, Revue archéol, 1903, II, p. 318); Kleinasien (христіанская Малая Азія), Leipzig, 1903 (cf. Ch. Diehl, Journal des Sav., 1904, p. 239);

*) Этой церкви больше не существуетъ.

E. Dobbert, Zur Çeschichte der altchristl. und frühbyzant. Kunst (Repertorium, 1898, p. 1, 95); H. Holtzinger, Die altchristl. und byzantinische Baukunst, 2 изд., Stuttgart, 1899; A. Choisy, Histoire de l'Architecture, t. II, Paris, 1899; L. Lindenschmit, Handbuch der dentschen Altertumskunde, Braunschweig, 1880—1889 (варварское искусство Запада); J. Hampel, Alterth. des Mittelalters in Ungarn, 3 vol., Braunschweig, 1905; C. Barrière—Flavy, Les Arts industriels de la Gaule du V-e au VII-e siècle, 3 vol., Toulouse, 1901; Cl. Boulanger, Le mobilier funéraire gallo-romain et franc, Paris, 1905; A. Marignan, Un Historien de l'Art français, Louis Courajod; Les temps francs, Paris, 1889 (cf. Repertorium, 1902, p. 101); L. Bréhier, Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du Moyen Age (Byzantinische Zeitschrift, 1903, p. 1).

M. de Vogüé et Duthoit, L'Architecture civile et religieuse en Syrie, 3 vol, Paris, 1866—1877; H. C. Butler, Expedition to Syria, Architecture, New-York, 1903 (600 гравюръ); O. Dalton, Catalogue of early christian antiquities in the British Museum, London, 1905 (Мозаика di Santa Maria Maggiore); H. Graeven, Frühchristl. und mittelalterische Elfenbeinwerke, Rom, 1898 и слѣд.; A. M. Cust, The Ivory Workers of the middle ages, London, 1903; A. Haseloff, Codex purpureus Rossanensis, Leipzig, 1899; H. Omont, Peintures d'un Manuscrit grec d'Evangile (Mon. Piot, t. VII; p. 175); Herm. Vopel, Die altchristl. Goldgläser, Freiburg, 1899 Jul. Kurth, Die Wandmosaiken von Ravenna, Lpz., 1902 (cf. Repertorium, 1903, p. 339); Ch. Diehl, Ravenne, Paris, 1903; C. Ricci, Ravenna, Bergamo, 1904. P. Leitschuh, Geschichte der Karolingischen Malerei, Berlin, 1894; G. Swarzenski, Karoling. Malerei und Plastik (Jahrbücher Берлинскаго Музея, 1902); K,. Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau, Freiburg, 1906; E. Babelon, Histoire de la Gravure sur gemmes en France, Paris, 1902; J. Labarte, Recherches sur la Peinture en émail, Paris, 1856.

C. Bayet, L'Art byzantin, Paris, s. d.; B. Kondakoff, Histoire de l'Art byzantin considéré principalement dans les Miniatures, франц. переводъ, Paris, 1886—1891; J. P. Richter, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, Wien, 1896; D. Ainalow, Origines hellénistiques de l'Art byzantin (по-русски), Спб. 1900 (cf. Repertorium, 1902, p. 35); Ch. Diehl, Justinien et la Civilisation byzantine au VI-e siècle, Paris, 1901; Études byzantines, Paris, 1905; G. Schlumberger, Nicéphore Phocas, L'Epopée byzantine, Basile II, 4 vol. (съ многочисленными гравюрами), Paris, 1890—1905; Ch. Diehl, L'art byzantin dans l'Italie méridionale, Paris, 1896 (cf. Repertorium, 1896, p. 49); E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, t. I, Paris, 1903; C. Fossati, Aya Sofia in Constantinople as recently restored, London, 1852; R. Lethaby et H. Swainson, The Church of Sancta Sofia, London, 1894 (cf. Repertorium, 1897, p. 232); R. W. Schultz et S. H. Barusley, The Monastery of St. Luke of Stiris in Phocis, London, 1901; G. Millet, Le Monastère de Daphni, Paris, 1899; A. Ballu, Le Monastère byzantin de Tébessa, Paris, 1898; L. de Beylié, L'Habitation byzantine, Paris, 1902.

J. Tikkanen, Die Byzantinischen Psalterillustrationen, Helsingfors, 1895; Ch. Diehl, Mosaïques byzantines du Monastère de Saint-Luc (Çazette, 1897, I, p. 37); cf. Monum. Piot, t. IV, p. 231); E. Bertaux, Les Mosaiques de Daphni (Gazette, I, p. 39); C. Bayet, Recherches pour Servir à l'Histoire de la Sculpture chrétienne en Orient, Paris, 1879.

E. Saladin et G. Migeon, Manuel d'art musulman, 2 vol., Paris, 1907; R. Koechlin, L'art musulman (Revue de l'Art, 1903, I, p. 409); J. Karabacek, Das angebliche Bilderverbot des Islam, Wien, 1876; A. Gayet, L'Art Copte, Paris, 1901; La Sculpture Copte (Gazette, 1892, I, p. 442); A. Riegl, Koptische Kunst, (Byzantinische Zeitschrift, 1893, p. 114); G. Le Bon, La Civilisation des Arabes, Paris, 1893; A. Gayet, L'Art arabe, Paris, 1893

(cf. Repertorium, 1896, p. 358); Herz-Bey, Le Musée national du Caire (Gazette, 1902, I, p. 45); G. Migeon, Les Cuivres arabes (ibid., 1899, II, p. 462); Owen Jones, The Alhambra, 2 vol., London, 1842; C. Nizet, La Mosquée de Cordone, Paris, 1905; C. Bloche, Les Miniatures des manuscrits musulmans (Gazette, 1897, I, p. 281; cf. Burlington, Magazine, 1903, II, p. 276); A. Gayet, L'art persan, Paris, 1895; Fr. Sarre, Denkmäler persischer Baukunst, Berlin, 1901 (эпоха Ислама); H. Wallis, La Céramique persone au XIII-e siècle (Gazette, 1892, II, p. 69); C. Blochet, Peinture en Perse (Rev. archéol., 1905, II, p. 121); A. van de Pat, Hispanomoresque Ware of the XV-th. century, London, 1904 (cf. Gazette, 1905, I, p. 351); Jul. Lessing, Orientalische Teppiche, Berlin, 1891; A. Riegl, Altorientalische Teppiche, 1891 (cf. Gazette, 1895, t. I, p. 168; 1896, I, p. 271); W. Bode, Westasiatische Knüpfteppiche (Jahrbücher Берлинскаго Музея, t. XIII, 1892, p. 26); G. de Bon, Les Civilisations de l'Inde, Paris, 1887; Les Monuments de l'Inde, Paris, 1893; M. Maindron, L'Art indien, Paris, s. d.; Arts décoratifs de l'Inde (Gazette, 1898, II, p. 511); J. F. Fergusson, History of Indian architecture, London, 1876; E. B. Havell, Indian Sculpture and painting, London, 1908.

Наилучшій общій очеркъ искусства нехристіанскихъ странъ Востока и арабскаго у Вёрмана, Исторія искусства, т. I. Спб., 1904.



ДВѢНАДЦАТАЯ ЛЕКЦІЯ.

РОМАНСКАЯ И ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Только въ 1825 г. Арсисъ-де-Комонъ, умершій въ 1873 г., называетъ искусство Западной Европы въ эпоху послѣ Карла Великаго романскимъ. Терминъ этотъ очень удаченъ; онъ указываетъ, съ одной стороны, на сходство этого искусства съ римскимъ искусствомъ, съ другой,— на промежуточное мѣсто его между стилемъ иноземнаго происхожденія и стилемъ національнымъ. Романскіе языки и романское искусство представляютъ собою параллельныя и одновременныя явленія, хотя римскій элементъ, подкрѣпленный христіанствомъ, болѣе замѣтенъ въ языкахъ, чѣмъ въ искусствѣ.

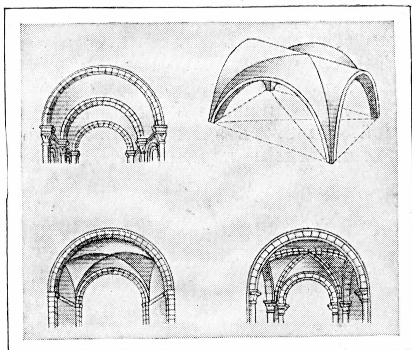


Рис. 156. — Типы сводовъ. 1 (налѣво) коробовый сводъ. 2 (направо) общій видъ крестоваго свода. 3 (налѣво внизу) внутренняя сторона крестоваго римскаго свода. 4 внутренній видъ крестоваго свода съ нервюрами.

Напротивъ, выраженіе готическое искусство неточно, такъ какъ готы и не создали и не распространяли искусства слѣдующей за романскою эпохи. Говорятъ, что въ первый разъ оно было употреблено Рафаэлемъ въ докладѣ его папѣ Льву X-му по поводу проектированныхъ въ Римѣ работъ; слово готическій въ тѣ времена было синонимомъ всего варварскаго въ противоположность римскому. Еще въ настоящее время грубый и некультурный человѣкъ называется иногда «остроготомъ». Эпитетъ готическій вошелъ въ обычай благодаря историку итальянскаго искусства Вазари (1574), и удержался до нашихъ дней. Предлагали дать готическому искусству названіе французскаго искусства; но это выраженіе подаетъ поводъ къ недоразумѣніямъ, если не добавить: послѣдней трети среднихъ вѣковъ, что̀ дѣлаетъ его длиннымъ и неудобнымъ. Лучше держаться термина, освященнаго обычаемъ.

При первомъ взглядѣ на романскую и готическую церкви ясно выступаетъ существенная разница между стилями. Цер-

ковь романская еще тяжела, приземиста, несмотря на башни, возвышающія ее и господствующія надъ нею; церковь готическая уносится вверхъ. Въ первой заполненное пространство преобладаетъ надъ пустымъ; вторая, напротивъ, вся состоитъ изъ оконъ, розетокъ, маленькихъ башенокъ, каменнаго кружева. Украшенія первой условны, фантастичны или имѣютъ геометрическій характеръ; украшенія второй заимствованы изъ самой природы. Въ первой преобладаютъ архитравъ и дуга; вторая прежде всего поражаетъ своими вертикальными линіями и арками въ формѣ копья. Наконецъ, видъ романской церкви вызываетъ идею спокойнаго величія, сознающаго свою мощь; церковь готическая какъ бы олицетворяетъ собою стремленіе души къ небу.

Кельты не строили каменныхъ зданій, такъ же какъ и германцы и скандинавы; но у нихъ было совершенно отличное отъ греко-римскаго стиля декоративное искусство, которое, главнымъ образомъ, выразилось въ ихъ украшеніяхъ. Римское владычество и вліяніе не заглушили этого искусства; въ IV вѣкѣ, въ эпоху нашествія варваровъ на Римъ, оно пробудилось къ жизни и проявилось съ большою энергіей. На этотъ элементъ нужно обращать большое вниманіе при изученіи поздняго средневѣковья; его можно назвать сѣвернымъ, не упуская въ то же время изъ виду, что варварскіе народы черезъ степи нынѣшней Россіи находились въ постоянныхъ сношеніяхъ съ центральной Азіей и съ Персіей, чѣмъ и объясняется наличность въ сѣверномъ стилѣ восточныхъ мотивовъ. Вторымъ элементомъ, значеніе котораго, повидимому, еще недостаточно выяснено, является элементъ греко-сирійскій. Марсель былъ греческимъ городомъ; завязанныя еще въ древности и никогда не прерывавшіяся отношенія связывали южную Галлію съ азіатскимъ берегомъ. Начиная съ I-го вѣка западная Азія, въ которой, какъ мы видѣли, выработался византійскій стиль, также начинаетъ оказывать вліяніе на Галлію, куда заѣзжали купцы и сирійскіе ремесленники.

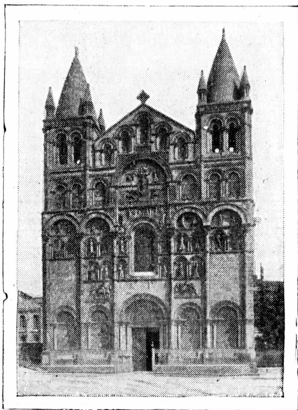


Рис. 157. — Романская церковь въ Ангулемѣ. (Клише Monuments historiques).

И сама Италія, начиная съ IV вѣка, принимаетъ все болѣе и болѣе византійскій характеръ, потому что Константинополь, только что основанный, сталъ уже играть роль, когда-то выпавшую на долю Александріи. Въ то время какъ

Римъ и Италію опустошали вторженія варваровъ, Константинополь былъ въ безопасности и сталъ центромъ цивилизаціи и искусства; Равенна, въ V и VI столѣтіяхъ служившая императорамъ и королямъ резиденціей, была византійскимъ городомъ. Такимъ образомъ, вліяніе, оказываемое Италіей на Галлію въ раннее средневѣковье, носило скорѣе византійскій, чѣмъ италійскій характеръ.

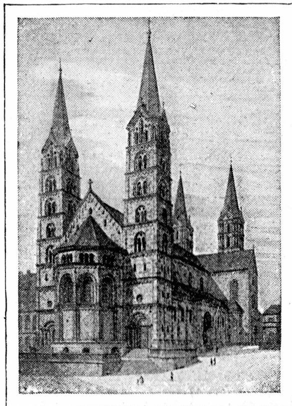


Рис. 158. — Бамбергскій соборъ въ Баваріи. (Lübke, Architektur, т. I, изд. Seemann).

Эта смѣсь сѣверныхъ, азіатскихъ, сирійскихъ и византійскихъ элементовъ чувствуется въ томъ процессѣ эволюціи, который породилъ сначала романское, затѣмъ готическое искусство, и нельзя сказать, чтобы было легко указать вліяніе каждаго изъ этихъ элементовъ въ отдѣльности. Нужно замѣтить, что сѣверный элементъ до XI вѣка все возрастаетъ въ силѣ благодаря притоку новыхъ варварскихъ племенъ — саксонцевъ и нормандцевъ; начиная же съ XI вѣка усиливаются сирійскій и византійскій элементы благодаря крестовымъ походамъ, которые привели западные народы не только въ сношенія, но и въ постоянное соприкосновеніе съ византійцами, сирійцами и арабами. Греко-римская тенденція все болѣе и болѣе теряетъ силу и, наконецъ, въ готической архитектурѣ становится почти незамѣтной. Въ общемъ, основнымъ мотивомъ средневѣковой архитектуры является скорѣе все возраставшее исключеніе греко-римскихъ элементовъ, чѣмъ развитіе ихъ, что̀ обуславливается, съ одной стороны, воздѣйствіемъ азіатскаго и византійскаго искусства, съ другой—вліяніемъ варваровъ. Романская архитектура дѣлаетъ первый шагъ въ этомъ направленіи, готическая—второй. Все это совершалось постепенно, путемъ такихъ переходовъ, которые можно сдѣлать вполнѣ очевидными; вотъ почему возможно, не отрицая иноземныхъ вліяній, нарисовать картину эволюціи архитектуры такъ, какъ если бы она возникла и развивалась вполнѣ самобытно. Тенденція, выражаемая чуждыми, случайными элементами не мѣшаетъ факту эволюціи и лишь объясняетъ ея направленіе. Обозначимъ же вкратцѣ главнѣйшіе фазисы этого развитія.

Какъ романская, такъ и готическая церкви выросли, въ конечномъ счетѣ, изъ римской базилики IV вѣка. Однако эту базилику, мѣсто собранія вѣрующихъ, нужно было увѣн-

чать кровлей, и настало время, когда были оставлены и деревянныя крыши, слишкомъ подверженныя опасности пожара, и крыши изъ большихъ горизонтальныхъ камней, громоздкихъ и неудобныхъ для перевозки. Тогда прибѣгли къ своду, сложенному изъ небольшихъ камней. Профиль свода можетъ быть полукруглымъ; но можно нарисовать также заостренную арку, т.-е. уголъ, образуемый двумя пересѣкающимися арками. Архитравъ надъ дверью или окномъ также можетъ быть замѣщенъ дугою или заостренною аркой. Дуга—основной мотивъ романской архитектуры; заостренная арка—готической.

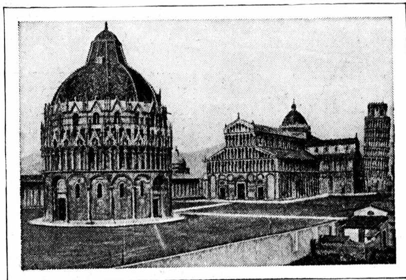


Рис. 159. — Баптистерій, Соборъ и наклонная башня въ Пизѣ.

Но важна не только форма свода, но и способъ конструкціи (рис. 156). Своды бываютъ двухъ типовъ: коробовой сводъ, полый полуцилиндръ со сводными арками или безъ нихъ; крестовый сводъ, внѣшній видъ котораго представляетъ собою четыре ребра; этотъ сводъ образуется путемъ пересѣченія подъ прямымъ угломъ двухъ коробовыхъ сводовъ. Значительно уклоняется отъ крестоваго свода варіація его — крестовый сводъ съ нервюрами, ребра котораго образуютъ связанныя другъ съ другомъ арки. Римскій крестовый сводъ представляетъ собою сплошной куполъ, пріобрѣтающій устойчивость благодаря прочности своихъ точекъ опоры, крестовый сводъ съ нервюрами получаетъ прочность благодаря остову (ossature) изъ дугъ, который удерживаетъ его какъ бы въ равновѣсіи.

Крестовый сводъ съ выступающими ребромъ нервюрами былъ примѣненъ сначала, послѣ VIII вѣка, въ Италіи ломбардскими архитекторами, искусство которыхъ хотя и сложилось подъ вліяніемъ Византіи, однако не было простой копіей византійскаго искусства.

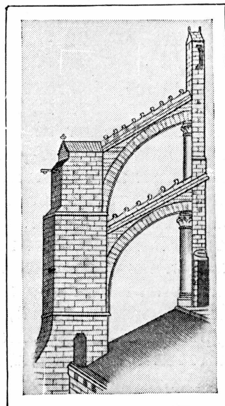


Рис. 160. — Подпружныя арки и контрфорсъ церкви св. Гудулы въ Брюсселѣ. (Reusens, Archéologie chrétienne).

Римская базилика, огороженное и крытое помѣщеніе для собраній, становится христіанскою церковью. Одинъ и тотъ же типъ господствовалъ на Западѣ въ теченіе четырехъ столѣтій. Послѣ смерти Карла Великаго гражданскія войны, внутренняя анархія и вторженія нормановъ привели цивилизацію къ упадку; казалось, что глубокая ночь царитъ надъ Западомъ Европы. Но какъ только эта ночная мгла нѣсколько разсѣялась, тотчасъ же возникло живое движеніе, которое Рауль Глаберъ, умершій въ 1050 г. охарактеризовалъ. «Можно сказать, что міръ, сбросивъ свои ветхія лохмотья, всюду стремился облечь себя въ бѣлыя одѣянія церкви». Рауль Глаберъ говоритъ также, что нѣсколько времени спустя послѣ 1000 г.: «всѣ соборы, монастыри съ мощами святыхъ, сельскія капеллы были превращены вѣрующими въ нѣчто лучшее». Это нѣчто лучшее, безъ сомнѣнія, были каменныя зданія со сводами, т.-е. романская архитектура.

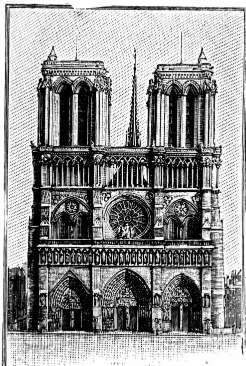


Рис. 161. — Фасадъ Собора Парижской Богоматери. (Клише Neurdein'а).

Одинъ изъ наиболѣе ученыхъ историковъ архитектуры, Шуази, приписываетъ введеніе свода въ западныя церкви византійскому и сирійскому вліянію; въ пользу этой гипотезы говорятъ торговыя сношенія Венеціи, съ одной стороны, съ Византіею, съ другой—съ Западомъ, посѣщеніе Палестины паломниками съ Запада, наконецъ, сношенія Азіи съ портовыми городами Роны и Луары. Но возможно также, что видъ еще сохранившихся римскихъ аркадъ могъ внушить западнымъ архитекторамъ мысль замѣнить въ храмахъ архитравъ дугою.

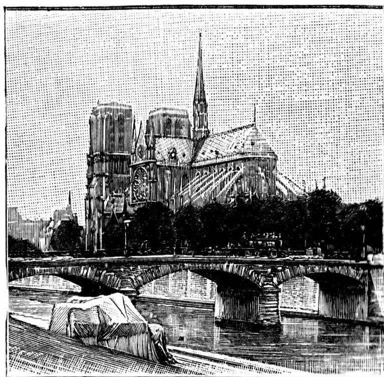


Рис. 162. — Задній фасадъ Собора Парижской Богоматери.

Романская церковь отличается отъ базилики многими характерными чертами. Она построена въ формѣ латинскаго креста, т.-е. длинный нефъ пересѣкается

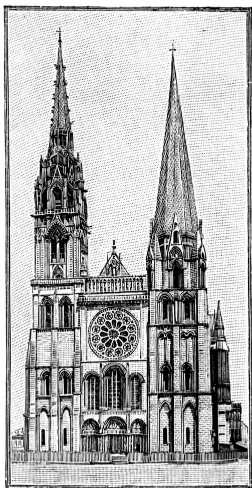


Рис. 163.—Шартрскій Соборъ. (Клише Monuments historiques).

на двухъ третяхъ своей длины перпендикулярнымъ трансцептомъ; кровля ея имѣетъ видъ свода, а окна обычно форму дугъ; наконецъ, она снабжена одною или нѣсколькими башнями, составляющими одно цѣлое со всѣмъ зданіемъ. Эти и нѣкоторыя другія измѣненія въ первоначальномъ планѣ были введены не сразу; эволюцію романскаго стиля можно прослѣдить до половины XII столѣтія и даже позже. Но общая концепція остается тою же самой: центральный нефъ, заканчивающійся абсидою и освѣщаемый сбоку, и боковые нефы, обыкновенно, два (иногда четыре). Чтобы поддержать тяжесть свода въ зданіяхъ романскаго стиля, архитектора должны были укрѣплять стѣны и колоннады. Въ толстыхъ и прочныхъ стѣнахъ можно сдѣлать лишь немного отверстій; освѣщеніе романскихъ церквей, поэтому, всегда недостаточно. Тѣ же требованія прочности заставляли увеличивать зданія въ ширину и уменьшать въ вышину; отсюда тяжеловѣсный характеръ, неразрывно связанный съ этимъ типомъ строеній.

Во Франціи самыя древнія и наиболѣе красивыя церкви романскаго стиля находятся на югѣ отъ Луары (рис. 157). Этотъ архитектурный стиль былъ всюду распространенъ Клюнійскими монахами, огромное аббатство которыхъ, разрушенное во времена Первой Имперіи, вызывало подражанія почти вездѣ, даже въ Святой Землѣ. Образовались многочисленныя мѣстныя школы въ Бургундіи, Овернѣ, Перигорѣ и т. д. Школа долины Рейна, находившаяся подъ вліяніемъ ломбардской архитектуры является, повидимому, самою позднѣйшею изъ нихъ; тѣмъ не менѣе грандіозные соборы, воздвигнутые ею въ Шпейерѣ, Майнцѣ, Вормсѣ, Бамбергѣ (рис. 158), причисляются къ шедеврамъ церковной архитектуры. Въ Парижѣ можно указать,

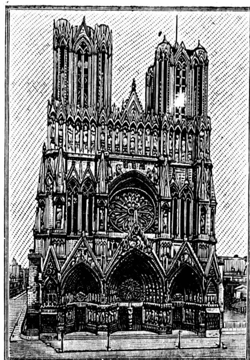


Рис. 164. — Реймскій Соборъ. (Клише Courleux).

какъ на образецъ, на церковь Saint-Germain-des-Prés, несмотря на многочисленныя передѣлки, которымъ она подверглась. Въ Англіи романскій стиль, называемый норманскимъ въ противоположность саксонскому, имѣетъ болѣе тяжеловѣсный и массивный характеръ, чѣмъ въ Нормандіи, откуда онъ происходитъ. Въ Италіи главнѣйшими памятниками романскаго искусства являются [церковь Св. Амвросія въ Миланѣ, соборы Моденскій и Пармскій, церкви S. Zeno и S. Fermo въ Веронѣ, церкви S. Michele и S. Pietro in ciel d'oro въ Павіи] *), соборъ въ Пизѣ, построенный въ 1063—1118 годахъ (рис. 159) и др.

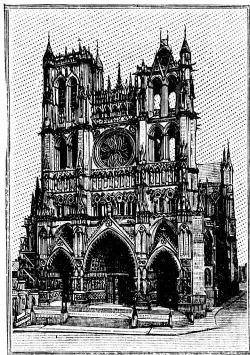


Рис. 165. — Амьенскій Соборъ. (Клише Neuerdein'а).

До сихъ поръ мы не упоминали о стрѣльчатыхъ аркахъ (ogives). Въ XIX вѣкѣ это названіе ошибочно было дано заостреннымъ аркамъ; въ дѣйствительности же, стрѣлка свода (angiva) представляетъ собою выступающее ребро, которое поддерживаетъ сводъ для того, чтобы увеличить (augere) его сопротивленіе. Можно точно также говорить о стрѣльчатыхъ сводахъ и называть стрѣльчатой готическую архитектуру, не забывая однако, что этимъ не вполнѣ исчерпывается ея характеръ: помимо свода съ нервюрами (ребрами, стрѣлками), готическая архитектура характеризуется примѣненіемъ подпружныхъ арокъ, такъ называемыхъ arcs-boutants, и орнамента, заимствованнаго изъ природы, изъ мѣстныхъ растеній и плодовъ.

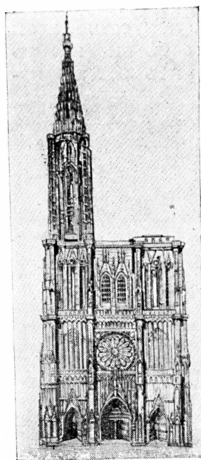
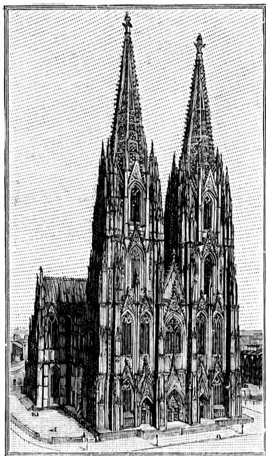


Рис. 166. — Страсбургскій Соборъ.

Подпружная арка является прямымъ слѣдствіемъ примѣненія заостренной арки (рис. 160). Въ самомъ дѣлѣ, когда церкви стали становиться все выше и выше, стѣны, снабженныя къ тому же широкими окнами, не были уже въ состояніи выдержать давленіе свода; необходимо было поддержать ихъ извнѣ. Съ этой цѣлью къ внѣшней сторонѣ зданія прикрѣпили рядъ каменныхъ арокъ, опирающихся на большіе каменные стол-

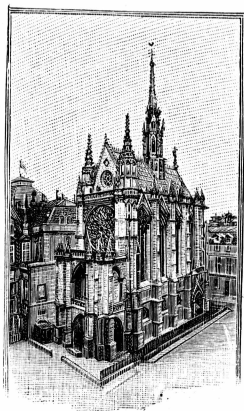
*) Поставленный въ [ ] текстъ взятъ изъ итальянскаго перевода Рейнака. *Прим. пер.*

бы, называемые контрфорсами. Эти арки, называемыя arcs-boutants (подпружными арками), имѣютъ цѣлью перенести боковое давленіе высокихъ сводовъ за предѣлы стѣнъ зданія. Ни въ одной системѣ стройки не встрѣчаемъ мы ничего подобнаго этимъ подпружнымъ аркамъ.


Рис. 167. — Кёльнскій Соборъ.

Въ то время какъ языческій храмъ и романская церковь имѣютъ опору въ самихъ себѣ, готическая церковь своей прочностью обязана подпоркамъ, вынесеннымъ за предѣлы зданія, она походитъ на животное, скелетъ котораго хотя отчасти находился бы внѣ его тѣла. Контрфорсы и подпружныя арки готическаго зданія, несмотря на искусное расположеніе и красивую орнаментацію, естественнымъ образомъ напоминаютъ намъ костыли. Зданіе, какъ и индивидуумъ, не отвѣчаетъ идеалу здоровья, цѣльности, когда оно снабжено такими подпорками. Такъ и готическое искусство, хотя и дало намъ многіе шедевры, но въ самомъ себѣ оно носитъ безпокойный зародышъ упадка; впрочемъ, изъ сотенъ извѣстныхъ намъ готическихъ зданій почти ни одно не закончено, и многія изъ нихъ были отчасти разрушены уже во время работы надъ ихъ окончаніемъ.

Почти достовѣрно извѣстно, что первые памятники готическаго искусства были воздвигнуты въ Иль-де-Франсъ и въ Пикардіи. Югъ, съ его болѣе обильнымъ свѣтомъ, гдѣ римскія традиціи сохранили бо́льшую жизненность, благопріятствовалъ распространенію романской базилики; наоборотъ, на Сѣверѣ уже рано начали стремиться къ созданію типа церкви съ многочисленными и широкими окнами. Быть можетъ, воспоминаніе о старинныхъ деревянныхъ постройкахъ благопріятствовало именно такой эволюціи строительнаго искусства; такое мнѣніе поддерживалъ, напр., Куражо (Courajod).


Рис. 168. — Св. Капелла Sainte Chapelle) въ Парижѣ. (Клише Lévy et fils).

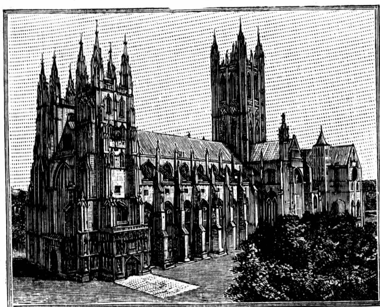


Рис. 169. — Кэнтерберійскій Соборъ.

Но изъ того, что готическое искусство процвѣтало первоначально между Сеною и Соммою, нельзя заключать, что сводъ съ нервюрами былъ изобрѣтенъ именно въ этой области. Въ Германіи готическое искусство появляется не ранѣе 1209 года (Магдебургъ); достовѣрно извѣстно, что во Франціи оно распространяется на столѣтіе раньше, чѣмъ въ Германіи. Одинъ изъ памятниковъ его въ Иль-де-Франсѣ, въ Моріенвалѣ, относится къ 1115 г. Этотъ фактъ, установленный лишь въ 1890 г., сталъ общепризнаннымъ лишь въ теченіе послѣднихъ десяти лѣтъ. Но совсѣмъ недавно стрѣльчатые своды столь же давняго происхожденія были найдены въ Пикардіи, и также совершенно неожиданно въ Англіи, именно въ Дюргэмскомъ соборѣ, стрѣльчатые своды котораго относятся къ началу XII столѣтія. Итакъ, въ настоящее время вопросъ заключается уже не въ томъ, процвѣталъ ли готическій стиль первоначально въ Иль-де-Франсѣ, что̀ извѣстно достовѣрно, но въ томъ, были ли созданы характерныя его особенности первоначально въ Иль-де-Франсѣ, въ Пикардіи или въ Англіи, куда стиль этотъ былъ, повидимому, занесенъ норманами.

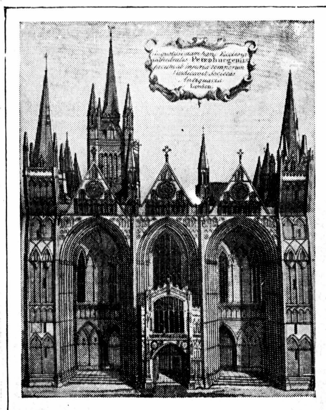


Рис. 170.—Соборъ въ Питерборо (восточный фасадъ).

Наряду съ мнѣніемъ, приписывающимъ изобрѣтеніе стрѣльчатаго свода Западной Европѣ, существуетъ другое, согласно которому его изобрѣли сирійцы; расцвѣтъ готической архитектуры какъ разъ совпадаетъ съ крестовыми походами, благодаря которымъ завязались тѣсныя сношенія между Сиріей и сѣверозападной Европой. Какъ бы то ни было, новый стиль началъ развиваться съ поразительной быстротой. Готическіе хоры аббатства Сенъ-Дени относятся



Рис. 171. — Ратуша въ Аррасѣ.

къ 1144 г. Церковь въ Нойонѣ была начата постройкою въ 1140 г, соборъ Парижской Богоматери (Notre-Dame de Paris) въ 1163 г., соборъ въ Буржѣ въ 1172 г., въ Шартрѣ—въ 1194 г., въ Реймсѣ—въ 1211 г., въ Амьенѣ—въ 1215 г. Св. Капелла въ Парижѣ (Sainte-Chapelle de Paris) была освящена въ 1248 (рис. 161—168). Изъ сѣверной Франціи готическій стиль, распространяемый, главнымъ образомъ, цистерціанскими монахами, перешелъ въ Эльзасъ (Страсбургъ 1277), въ Германію (Кёльнъ, 1248), въ Италію (Миланъ), въ Испанію, Португалію, Швецію, Богемію, Венгрію; французскіе крестоносцы ввели его на островѣ Кипрѣ и въ Сиріи. Въ Англіи этотъ стиль пріобрѣлъ совершенно своеобразный характеръ, который отличается относительной тяжеловѣсностью, а позднѣе, безвкуснымъ изобиліемъ вертикальныхъ линій, въ особенности, въ окнахъ (рис. 169, 170). Въ 1174 г. одинъ архитекторъ изъ Санса (Sens) былъ приглашенъ реставрировать сгорѣвшій Кэнтерберійскій соборъ; съ 1245 по 1269 г. были построены хоры Вестминстерскаго аббатства въ Лондонѣ; Сольсбёрійскій соборъ былъ построенъ съ 1220 по 1258 г.; французскій типъ преобладалъ впрочемъ, повсюду: соборы въ Шартрѣ и Буржѣ создали школу въ Испаніи; Нойонскій и Лаонскій соборы вызывали подражаніе въ Лозаннѣ, въ Бамбергѣ (башни); Кёльнскій

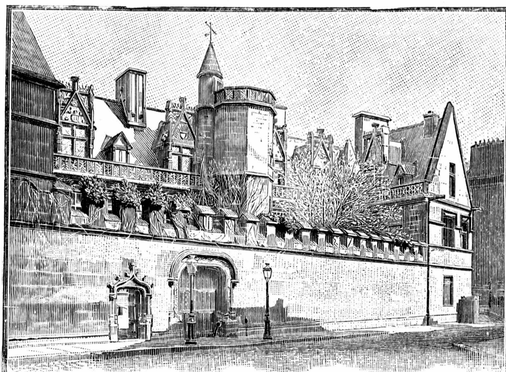


Рис. 172. — Клюнійскій отель (теперь Музей) въ Парижѣ (клише Monuments historiques).

соборъ представляетъ собою комбинацію соборовъ въ Амьенѣ и въ Бовэ (Beauvais). Наименѣе привился готическій стиль въ Италіи (Миланскій соборъ). Впрочемъ, романскія церкви не исчезли совсѣмъ; между ними и стилемъ Ренессанса есть извѣстная преемственная связь, тогда какъ готическое искусство представляетъ собою какъ бы блестящій эпизодъ, расцвѣтъ котораго уже близокъ къ упадку.

Различаютъ три періода готическаго стиля, сообразно съ формою орнаментаціи оконъ: ланцетовидный (à lancettes), лучистый (rayonnant) и пламенѣющій (flamboyant). Однако эти обозначенія неточны. Достаточно знать, что принципъ готической архитектуры заставлялъ ее постоянно увеличивать высоту сводовъ, размѣры и число оконъ, увеличивать число башенокъ и пинаклей. Готическія церкви XV столѣтія въ одно и то же время и манерны, и безпокойно граціозны. Готическое искусство не было заглушено искусствомъ Ренессанса: оно сдѣлалось жертвою того начала хрупкости, которое оно носило въ самомъ себѣ.

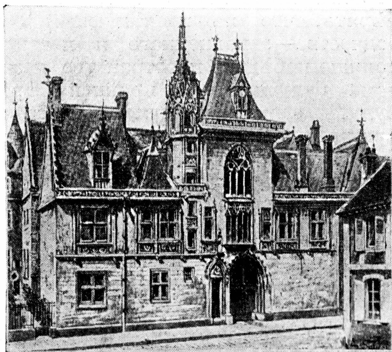


Рис. 173. — Домъ Жака-Кёра въ Буржѣ.

Искусство это создавало не однѣ только церкви, хотя соборъ и былъ наиболѣе совершеннымъ его выраженіемъ. Къ числу памятниковъ готическаго стиля послѣдняго періода принадлежатъ изумительныя ратуши фландрскихъ городовъ, которыя, возвышаясь со своими башнями съ городскими колоколами противъ церквей, какъ бы знаменуютъ собою новое нарастающее могущество—свѣтской буржуазіи (рис. 171). Можно указать также на нѣкоторые монастыри, напр., аббатство du Mont-Saint-Michel, и на очаровательные частные дома, напр., отель Клюни въ Парижѣ (рис. 172), домъ Жака Кёра (Jacques Coeur) въ Буржѣ (рис. 173) и др. Замки (donjons отъ латинскаго dominium) строились, начиная съ X столѣтія, бо́льшею частью, въ романскомъ стилѣ: требованія защиты замка не позволяли удѣлить слишкомъ большого мѣста готической архитектурѣ съ ея преобладаніемъ пустого пространства надъ заполненнымъ; зато готическое искусство дало замкамъ внутреннее расположеніе, орнаментъ воротъ, оконъ, кровель; достаточно назвать замки de La Ferté-Milon и de Pierrefonds, относящіеся къ концу XV вѣка, въ кото-

рыхъ Куражо справедливо восхвалялъ «импозантныя массы, благородные контуры, и чисто дорическія гордое величіе и простоту».

Если архитектура, разсматриваемая, какъ искусство, должна стремиться къ возможно бóльшему освобожденію отъ подчиненія матеріалу, то можно сказать, что готическія церкви наиболѣе приблизились къ такому идеалу. Мало того: эта система постройки, легкая, воздушная, со стройнымъ и свободно поднимающимся остовомъ, была какъ бы первымъ опытомъ стиля, начавшаго слагаться въ XIX вѣкѣ,—металлической архитектуры. Съ тѣхъ поръ какъ вошли въ употребленіе металлъ и цементъ съ прокладкой желѣза, архитектора нашего времени получили возможность сравняться въ смѣлости съ готическимъ зодчествомъ, не угрожая въ то же время прочности зданія. Все заставляетъ вѣрить, что въ послѣдующей борьбѣ двухъ элементовъ зодчества—заполненнаго и незаполненнаго пространства, должно побѣдить пространство незаполненное, что дворцы и дома будущаго, по крайней мѣрѣ, въ нашемъ климатѣ, будутъ залиты воздухомъ и свѣтомъ. Такимъ образомъ, принципъ, возвѣщенный готической архитектурой, вновь будетъ призванъ къ жизни и послѣ возрожденія греко-римскаго стиля, господствовавшаго съ XVI вѣка до нашихъ дней, мы увидимъ еще болѣе длительное возрожденіе готическаго стиля, лишь съ другими матеріалами.

БИБЛІОГРАФІЯ.—E. Viollet—le—Duc, Dictionnaire de l'Architecture française, 10 vol., Paris, 1854—1869; Dictionnaire du Mobilier français, 4 vol., Paris, 1855—1873; Architecture militaire, Paris, 1854; Entretiens sur l'Architecture, 2 vol., Paris, 1858—1872; Histoire d'une Forteresse, Paris, 1874; Histoire de l'Habitation, Paris, 1875; J. Quicherat, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, t. II, Paris, 1886.

A. Michel (и другіе), Histoire de l'Art, t. I, Paris, 1905; W. R. Lethaby, Mediaeval art, London, 1904; Aug. Choisy, Histoire de l'Architecture, t. II. Paris, 1899; W. Lübke, Geschichte der Architektur, 6 изд. , t. II, Leipzig, 1886; E. Schmitt, Handbuch der Architektur, t. IV, Stuttgart, 1902 (cf. Repertorium, 1902, p. 454); G. Dehio et G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 2 vol., Stuttgart, 1884—1901; L. Courajod, Leçons professées à l'Ecole du Louvre, t. I, Paris, 1899 (Origines de l'Art roman et gothique); C. Enlart, Manuel d'Archéologie française, t. I, II, Paris 1902—3 (въ этомъ сочиненіи послѣ каждой главы указана обширная библіографія); L. Bonnard, Notions d'Archéologie monumentale, Paris, 1902; J. Brutails, Précis d'Archéologie du Moyen Age, Paris, 1908; R. Rosières, L'Evolution de l'Architecture en France, Paris, 1894; A. von Cohausen, Befestigungswesen der Vorzeit und des Mittelalters, Wiesbaden, 1898; O. Piper, Burgenkunde, München, 1895.

E. Corroyer, L'Architecture romane, Paris, 1888; A. Venturi, Storia dell'arte italiana, t. III, Milan, 1903 (періоды романскій и готическій); E. Bertaux, L'Art dans l'Italie méridionale, t. I, Paris, 1903 (V—XIII столѣтія); O. Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien, 2 vol., Iena, 1884; Dartein, L'Architecture lombarde, Paris, 1882; Rivoira, Le origini, della architettura lombarda, t. I, Roma, 1901; R. Cattaneo, L'Architecture en Italie du VI au XI siècle, trad. par Le Mounier, Venise, 1901; Rohault de Fleury, Les Monuments de Pise au Moyen Age,

Paris, 1886; R. Adamy, Die merovingische Ornamentik als Grunhlage der romantischen (Deutsche Bauzeitung, 1896, p. 80); L. Labande, Études d'Histoire et d'Archéologie romanes (Provence et Languedoc), Paris, 1902; A. de Rochemonteix, Les Églises romanes de la Haute-Auvergne, Paris, 1902 (cf. Gazette, 1902, II, p. 436); Abbé Pottier, L'Abbaye de Saint—Pierre à Moissac (Album des Monuments du Midi de la France, Toulouse, 1897, t. I, p. 48; романскія капители).

L. Gonse, L'Art gothique, Paris, s. d.; G. Dehio, Die Anfänge des gotischen Baustiles (Repertorium, 1896, p. 169); Anthyme Saint. Paul, La Désignation de l'Architecture gothique (Bulletin monumental, 1893, p. 1); L. Leclère, L'Origine de la voûte d'ogives (Revue de l'Université de Bruxelles, 1901—1902, p. 765); R. de Lasteyrie, Les Origines de l'Architecture gothique, Caen, 1901; A. Pugin, Gotische Ornamente (Францiя и Англія) Berlin, 1896; L. de Fourcaud, L'Art gothique (Gazette, 1891, II, p. 89); Clara Perkins, French Cathedrals and Chateaux, 2 vol., Boston, 1903.

Eug. Lefèvre—Pontalis, L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons, Paris, 1897; L'Architecture gothique dans la Champagne méridionale, Paris, 1904; C. Enlart, Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie, Paris, 1895 (cf. Revue archéol., 1893, II, p. 284); Origines de l'Architecture gothique en Espagne et en Portugal (Bulletin du Comité, 1894, p. 168); E. Bertaux, Castel del Monte et les Architectes français de Frédéric II (Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions 1897, p. 432); Francis Bond, Gothic Architecture in England, London, 1905 (cf. Lasteyrie, Journal des Savants, 1908, p. 57); P. A. Ditchfield, The cathedrals of Great Britain, London, 1902; E. Prior, Cathedral Builders in England, London, 1905; C. Enlart, l'Art gothique et la Renaissance en Chypre, 2 vol., Paris, 1899.

G. Durant, Monographie de la cathedrale d'Amiens, 2 vol., Amiens, 1901, 1903; J. Denais, Monographie de la cathédrale d'Angers, Paris, 1899; Abbé Bulteau Monographie de la Cathédrale de Chartres, 2 éd., Chartres, 1902 (cf. Bull. monumental, 1903, p. 581); R. Merlet, La Cathédrale de Chartres, Pares 1908; P. Vitry et G. Brière, Saint-Denis, Paris, 1908; Notre-Dami, de Paris, Paris, 1909; Eug. Lefèvre-Pontalis, Histoire de la Cathédrale de Noyon, Paris, 1900; Le Château Le Coucy, Paris, 1909; E. Lambin, L'Église de Saint-Leu d'Esserent (Çasette, 1901, I, p. 305; L'Demaison, La Cathédrale de Reims (Bull, monumental, 1902, p. 3); Bégule et Guigue, La Cathédrale de Lyon, Lyon, 1880; H. Stein, Pierre des Montereau, architecte de Saint-Denis (Mém. de la Soc. des an iq., 1900, t. LXI, p. 79); W. K. Lethaby, Westminster Abbey, London, 1907; A. de Geymueller, La cathédrale de Milan (Gazette, 1890, I, p. 152).

О ложныхъ «страхахъ 1000 года» см. рѣшающую статью Dom Plaine въ Revue de Questions historiques, 1873, p. 145.



ЛЕКЦІЯ ТРИНАДЦАТАЯ.

СКУЛЬПТУРА РОМАНСКАЯ И СКУЛЬПТУРА ГОТИЧЕСКАЯ.

Въ средніе вѣка Церковь не только отличается богатствомъ и могуществомъ, но и господствуетъ надъ всякимъ проявленіемъ человѣческой дѣятельности и направляетъ ее. Собственно говоря, внѣ вліянія Церкви искусства не существуетъ; есть лишь искусство, необходимое для того, чтобы строить и украшать ея зданія, рѣзать для нея слоновую кость и реликвіи, покрывать живописью стекло и требники. Первое мѣсто среди этихъ искусствъ занимаетъ архитектура, и никогда ни въ одномъ обществѣ она не имѣла такого большого значенія. И теперь еще достаточно войти въ романскую или готическую церковь, чтобы проникнуться впечатлѣніемъ огромной силы, которая въ теченіе десяти вѣковъ правила судьбами Европы.

Стѣнная живопись, это искусство, по преимуществу, первыхъ шаговъ христіанства, была почти совсѣмъ заброшена въ эпоху романскую и готическую. Причиной этому послужила церковная архитектура: романскія церкви были слишкомъ темны; въ готическихъ было слишкомъ мало пространства, которое можно было бы покрыть живописью. Зато въ готическихъ церквахъ были высокія окна, которыя надо было закрыть и украсить стеклами. Искусство украшенія стеколъ неразрывно связано съ готическимъ искусствомъ; и шедевры его въ Сенъ-Дени, Шартрѣ, Пуатье и Сансѣ (Sens) были созданы мастерами по стеклу въ эпоху расцвѣта готики, въ XIII-мъ вѣкѣ. Яркая и немного рѣзкая раскраска, которая свойственна живописи по стеклу, оказала въ XV-мъ вѣкѣ несомнѣнное вліяніе на живопись; и надо было много времени, чтобы глазъ привыкъ къ болѣе мягкимъ и скромнымъ тонамъ.

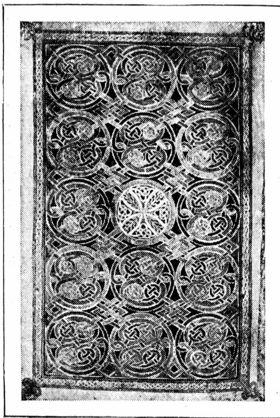


Рис. 174. «Livre de Durrow» (VII в.). (Frinity) College, въ Дублинѣ). (Клише Lawrence въ Дублинѣ)

Наряду съ живописью по стеклу существовала также живопись на манускриптахъ. Но истинныя произведенія

искусства были созданы въ этой области лишь въ серединѣ XIII-го вѣка. До этого времени были лишь рисунки, которые мастера, украшавшіе живописью рукописи, и переписчики заимствовали другъ у друга; оригинальность всего болѣе проявляется въ заглавныхъ буквахъ и заставкахъ, иногда украшенныхъ съ поразительной фантазіей (рис. 174, 175).

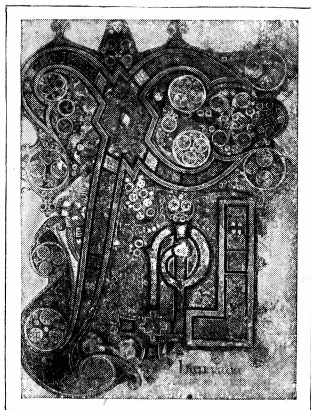


Рис. 175.—Разукрашенная заглавная буква и перевивки изъ ирландской рукописи, такъ назыв. «Livre de Kells» (VIII в.). (Trinity College, въ Дублинѣ). (Клише Lawrence въ Дублинѣ).

Очень часто романскія церкви украшались монахами, которые ихъ и строили; готическія же церкви украшались, главнымъ образомъ, скульпторами, живописцами или рѣзчиками свѣтскими, объединенными въ корпораціи (цехи). Въ ту и другую эпоху всего болѣе былъ распространенъ барельефъ. Романскіе скульпторы украшали тимпаны церковныхъ дверей большими композиціями религіознаго содержанія; они даже скульптурно изображали цѣлыя исторіи (событія), фигуры людей и животныхъ на капителяхъ колоннъ и на фризахъ. Скульпторы готическіе, въ особенности, во Франціи стали примѣнять барельефы и скульптуру во всѣхъ частяхъ большихъ церквей,—на паперти, на галлереяхъ, на хорахъ. Было сочтено въ Шартрскомъ Соборѣ не менѣе 10000 статуй, барельефовъ, изображеній людей и животныхъ въ краскахъ на стеклѣ.

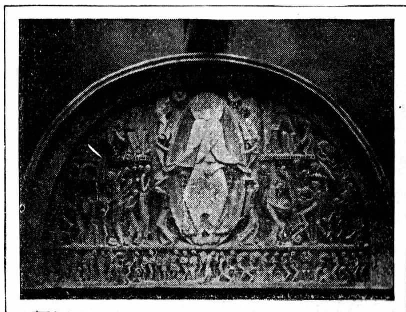


Рис. 176. — Страшный Судъ въ порталѣ Отэнскаго Собора. (Клише Жиродона).

Хотя различіе между романской и готической скульптурой выражено не рѣзко, и существуетъ много памятниковъ, гдѣ черты той и другой тѣсно связаны, но все же можно сказать, что если эти памятники взять отдѣльно въ эпоху расцвѣта, первые въ XII-мъ,

вторые въ XIII-мъ вѣкѣ, то мы увидимъ въ нихъ черты поразительнаго контраста.

Романская скульптура является продуктомъ самыхъ разнообразныхъ вліяній, не одинаковыхъ по силѣ въ разныхъ странахъ: никогда не прекращавшагося вліянія римскаго искусства—въ особенности, въ Италіи и на югѣ Франціи,—вліяній византійскаго, арабскаго, персидскаго, принесенныхъ торговлей и войнами, вліяніемъ искусства сѣверныхъ странъ (Скандинавіи, Ирландіи), гдѣ существовала любовь къ сложнымъ формамъ и перевитымъ орнаментамъ, называемымъ перевивками (рис. 174, 175). И въ этомъ составномъ искусствѣ почти совершенно отсутствуетъ одно лишь вліяніе: непосредственно наблюдаемой природы. Глаза романскихъ скульпторовъ были для нея закрыты. Искусство ихъ бываетъ порою величественнымъ, мощнымъ, декоративнымъ, но оно всегда отвлеченно, не реально, условно.

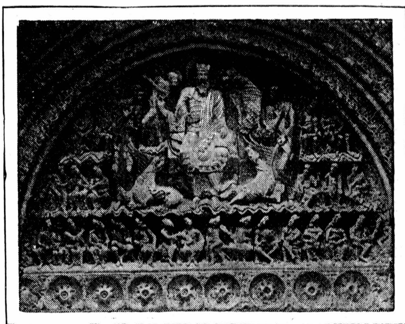


Рис. 177. — Іисусъ, Евангелисты и 24 старца изъ Апокалипсиса. Порталъ церкви аббатства въ Муассакѣ. (Клише Жиродона).

Самымъ яркимъ примѣромъ можетъ служить тимпанъ собора въ Отёнѣ, на которомъ изображенъ Страшный Судъ (рис. 176). Эта огромная композиція, относящаяся приблизительно къ 1130-му году, не лишена величія; въ ней даже проявляется замѣчательная любовь къ живымъ движеніямъ; но что за рисунокъ! какая неестественная длина человѣческихъ фигуръ! Какія узкія и жесткія драпировки! Не менѣе варварски сдѣланъ и тимпанъ церкви въ Муассакѣ (Тарнъ и Гаронна), болѣе поздній на двадцать лѣтъ (рис. 177). Но и здѣсь наряду съ очень неправильнымъ рисункомъ мы

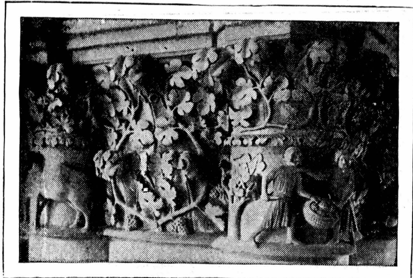


Рис. 178. — Капитель, называемая «Сборъ винограда». Реймскій Соборъ. (Клише Thuillot, въ Реймсѣ).

видимъ движеніе и разнообразіе, въ которыхъ чувствуется сила стремленій мѣстнаго искусства, византійское вліяніе не смогло заглушить ихъ.

Рядомъ съ романскимъ искусствомъ, подчиненнымъ условностямъ, непонимающимъ или презирающимъ природу, зрѣлое готическое искусство XIII-го вѣка является блестящимъ возрожденіемъ реализма. Великіе скульпторы, украсившіе своими работами соборы Парижа, Амьена, Реймса и Шартра, были реалистами въ самомъ высокомъ значеніи этого слова. Они искали въ природѣ не только знанія человѣческаго тѣла и покрывающихъ его драпировокъ, но также мотивы для орнаментовъ. За исключеніемъ химеръ на соборахъ и нѣсколькихъ скульптуръ второстепеннаго значенія, мы не встрѣчаемъ больше въ XIII-мъ вѣкѣ ни фантастическихъ изображеній животныхъ, ни сложныхъ, производящихъ кошмарное впечатлѣніе, орнаментовъ, покрывающихъ капители романскихъ церквей; элементы орнамента заимствуются исключительно или почти что исключительно изъ растительнаго царства страны. Однимъ изъ этихъ произведеній наиболѣе заслуживающихъ восхищенія, является знаменитая капитель винограднаго сбора, вылѣпленная около 1250-го года на Соборѣ Богоматери въ Реймсѣ (рис. 178). Послѣ I-го столѣтія Римской Имперіи (см. лекц. 10) искусство не умѣло еще такъ подражать природѣ; и никогда послѣ этого оно не изображало ее съ такой граціей и искренностью.

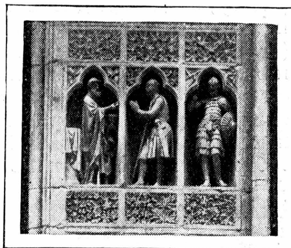


Рис. 179.—Встрѣча Авраама и Мельхиседека. Реймскій Соборъ. (Клише Жиродона).

Готическій храмъ представляетъ собою настоящую энциклопедію человѣческаго знанія. Мы находимъ въ немъ изображенія, заимствованныя изъ Священнаго Писанія и благочестивыхъ легендъ; мотивы изъ растительнаго и животнаго міра; изображенія временъ года, земледѣльческихъ работъ, искусствъ, наукъ и ре-



Рис. 180. — Группа изъ Посѣщенія Богородицей св. Елисаветы. Реймскій Соборъ. (Клише Жиродона).

меслъ; аллегорическія изображенія моральныхъ свойствъ, напримѣръ, остроумное олицетвореніе добродѣтели и пороковъ. Въ XIII-мъ вѣкѣ Людовикъ Святой поручилъ одному доминиканскому ученому, Винценту изъ Бовэ, написать большую работу, энциклопедію всѣхъ знаній того времени. Эта компилятивная работа, названная Miroir du monde (Зеркало міра), раздѣлена на четыре части: Зеркало природы, Зеркало науки, Зеркало нравственности и Зеркало исторіи. И вотъ, одинъ современный археологъ, Э. Маль (E. Mâle), сумѣлъ показать, что произведенія искусства въ нашихъ большихъ соборахъ являются какъ бы воспроизведеніемъ на камнѣ Зеркала Винцента изъ Бовэ, за исключеніемъ эпизодовъ изъ исторіи грековъ и римлянъ, здѣсь непримѣнимыхъ. Это не значитъ, что мастера эти читали Винцента изъ Бовэ; но, подобно ему, они хотѣли собрать все, что̀ должны были знать люди ихъ времени. Главнымъ содержаніемъ ихъ искусства было не желаніе доставить удовольствіе, но стремленіе научить при помощи изображенія; это энциклопедія, пригодная для тѣхъ, кто не умѣетъ читать, переведенная при помощи скульптуры или живописи по стеклу на языкъ ясный и точный, подъ высокимъ покровительствомъ Церкви, которая не допускаетъ ничего случайнаго. Она присутствуетъ всегда и вездѣ, даетъ совѣты, наблюдаетъ за художникомъ и предоставляетъ его собственному вдохновенію только въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ воспроизводитъ на водосточныхъ трубахъ фантастическихъ животныхъ или заимствуетъ изъ растительнаго царства мотивы.



Рис. 181. — Пророкъ. (Реймскій Соборъ). (Клише Жиродона).

Относительно этого восхитительнаго, хотя и лишеннаго цѣльности, искусства существуетъ много предразсудковъ, которые трудно разрушить. Напримѣръ, часто приходится слышать, что всѣ готическія фигуры слишкомъ угловаты и тонки. Чтобы убѣдиться въ противномъ, взгляните на удивительную сцену, скульптурно изображенную въ Реймскомъ Соборѣ, — встрѣчу Мельхиседека и Авраама (рис. 179); взгляните также въ томъ же Соборѣ на посѣщеніе Маріей

Елизаветы *), на сидящаго Пророка и стоящаго Ангела, затѣмъ на восхитительную Марію Магдалину въ Соборѣ въ Бордо (рис. 180—183). Развѣ вы видите въ нихъ что-либо тощее, угловатое, болѣзненное? Готическое искусство въ лучшую эпоху напоминаетъ не романское и не византійское, но греческое искусство между 500-мъ и 450-мъ годами, и, по странной случайности, даже воспроизводитъ ту же стереотипную улыбку.

Приходится также слышать, что готическое искусство носитъ печать пламеннаго благочестія, туманнаго мистицизма, что оно съ болѣзненнымъ чувствомъ набожности изображаетъ страданія Христа, Богоматери и мучениковъ. Повѣрить этому можетъ только тотъ, кто никогда не изучалъ готическаго искусства. Это совсѣмъ невѣрно; готическое искусство въ эпоху расцвѣта, въ XIII-мъ вѣкѣ, не изображало иныхъ страданій, кромѣ страданій осужденныхъ грѣшниковъ. Богоматерь въ его изображеніяхъ всегда улыбается и никогда не имѣетъ страдающаго вида. Мы не можемъ привести изъ готики ни одного примѣра Богоматери въ слезахъ у подножія Креста. Слова и музыка Stabat Mater, которая мѣстами является самымъ высокимъ выраженіемъ религіи средневѣковья, относятся, по крайней мѣрѣ, къ концу XIII-го вѣка и становятся популярнымъ только въ XV-мъ вѣкѣ. Христосъ также изображается не страдающимъ, но съ яснымъ и величественнымъ выраженіемъ; достаточно назвать знаменитую статую извѣстную подъ названіемъ Beau Dieu d'Amiens.



Рис. 182. — Ангелъ въ Реймскомъ Соборѣ. (Клише Жиродона).

По этому поводу замѣтимъ, что готическое искусство иллюстрировало очень мало разсказовъ, заимствованныхъ изъ Священнаго писанія, только тѣ, которые, по мнѣнію людей XIII-го вѣка, служили прославленію вѣры. Къ нимъ относится встрѣча Авраама и Мельхиседека, потому что Мельхиседекъ, предлагая Аврааму хлѣбъ и вино, являетъ прообразъ таинства евхаристіи. Зато, какъ справедливо замѣчаетъ Маль, все, что можно найти въ обоихъ Завѣтахъ гуманнаго, нѣжнаго или только живописнаго, повидимому, не

*) Авторъ этой необыкновенной группы несомнѣнно видѣлъ и изучалъ античныя статуи. Но какія? И гдѣ?

сумѣло затронуть художниковъ среднихъ вѣковъ. Эти художники не были богословами, но богословы ими руководили. А богословіе этой эпохи, представленное въ Summa theologiae св. Ѳомы Аквинскаго, не отличалось сентиментальностью; это была наука высокомѣрная и положительная, съ желѣзной логикой, наука, которая хотѣла спасти человѣчество, дѣйствуя на его разумъ, но и не думала обращаться къ его сердцу. Странно, что въ сужденіи о Данте, величайшемъ поэтѣ XIII-го вѣка, была сдѣлана та же самая ошибка. Изъ-за того, что въ его произведеніи встрѣчается Франческа-да-Римини и Беатриче, ему приписывали современныя идеи, сентиментальную меланхоличность, въ то время какъ онъ былъ главнымъ образомъ богословомъ, діалектикомъ, политикомъ. Подслащенное и слезливое средневѣковье является неудачнымъ измышленіемъ нашей романтической школы XIX-го столѣтія.



Рис. 183. — Св. Магдалина. Соборъ въ Бордо. (Клише Жиродона).

Не менѣе ложна также идея, распространенная Викторомъ Гюго, что иконописцы умѣли ускользнуть отъ вліянія Церкви, обладали умомъ независимымъ и мятежнымъ и что архитектура въ средніе вѣка пользовалась такой же свободой, какъ и пресса въ наши дни. Въ дѣйствительности, въ средніе вѣка было очень опасно обнаружить свою независимость или недовольство, въ особенности, если дѣло касалось авторитета Церкви; за это легко можно было попасть на костеръ или въ вѣчное заключеніе. Между 1234-мъ и 1239-мъ годами, при Людовикѣ Святомъ, во время сооруженія Св. Капеллы (Sainte - Chapelle) инквизиторъ Франціи, Роберъ (Robert) осудилъ на сожженіе живыми 222-хъ человѣкъ, обвиненныхъ въ томъ, что у нихъ были «мнѣнія». Художники, повторяю, были свободны только въ выборѣ второстепенныхъ украшеній. При изображеніи же сюжетовъ какъ свѣтскихъ, такъ и церковныхъ ими руководило духовенство, т.-е. Церковь. Дѣлаютъ ссылки на

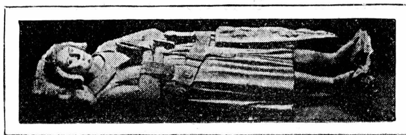


Рис. 184. — Надгробная статуя Гаймона, графа Корбейльскаго. Церковь Сенъ-Сиръ, въ Корбейлѣ (Сена и Уаза). Около 1320 г.

каррикатурныя изображенія монаховъ на рельефахъ нашихъ соборовъ; но эти каррикатуры появляются не раньше конца XIV-го вѣка и представляютъ гораздо болѣе невинный характеръ, чѣмъ имъ стараются приписать. Образъ антиклерикальнаго художника можетъ быть пикантенъ, но является чистымъ вымысломъ.

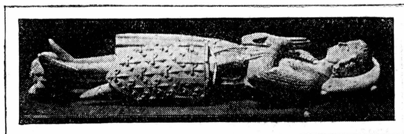


Рис. 185. — Статуя на могилѣ Роберта д'Артуа, работы Пепэна де Гюи. Церковь Сенъ-Дени (Сена). Около 1320 г.

Готическая скульптура занималась не только украшеніемъ соборовъ; въ особенности, послѣ XIV-го вѣка она дѣлала также изображенія надгробныя, которыя постепенно стали превращаться въ портретныя изображенія. Именно портретъ—отдѣльные примѣры можно встрѣтить начиная съ XIII-го вѣка—привелъ готическое искусство къ исканію индивидуальнаго выраженія. Къ этой эпохѣ относятся изображенія покойниковъ, лежащихъ въ спокойной позѣ (gisants и gisantes); этотъ типъ изображеній былъ замѣненъ портретами усопшихъ въ колѣно-преклоненной молитвенной позѣ, откуда была заимствована поза жертвователей (donateurs), сохранившаяся почти до нашихъ дней. Въ Сенъ-Дени и Корбейлѣ находятся прекрасныя изображенія въ лежачей позѣ Гаймона—графа Корбейля и Роберта д'Артуа (рис. 184, 185); въ Луврѣ и въ Сенъ-Дени сохранились также изображенія Филиппа VI и Карла V, созданія скульптора Андре Боневё, родомъ изъ Геннегау, работавшаго во Франціи.

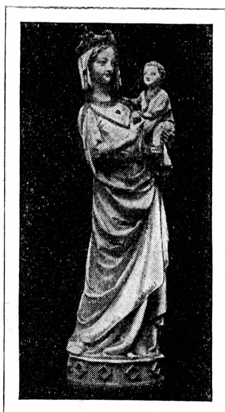


Рис. 186. — Богоматерь съ Младенцемъ. (Работа изъ слоновой кости въ Луврскомъ Музеѣ). (Клише Жиродона).

Кромѣ произведеній, украшающихъ церкви, главными шедеврами готической скульптуры являются статуэтки и барельефы изъ дерева и слоновой кости, часто раскрашенные и позолоченные; самые прекрасные изъ извѣстныхъ образцовъ находятся во Франціи (рис. 186, 187). Слоновая кость, которая очень цѣнилась въ XIV-мъ вѣкѣ, является прекраснымъ матеріаломъ для скульптуры; но изгибъ клыка часто принуждалъ художниковъ дѣлать человѣческія фигуры отклоненными назадъ, съ откинутой головой и выдвинутымъ впередъ туловищемъ.

Я уже нѣсколько разъ говорилъ о ясномъ, свѣтломъ характерѣ готическаго искусства; послѣ моей лекціи о греческомъ искусствѣ я впервые имѣю случай употребить это слово. И дѣйствительно, чѣмъ болѣе мы объ этомъ думаемъ, тѣмъ яснѣе видимъ, что греческое искусство и готическое представляютъ собою родныхъ братьевъ, долго враждовавшихъ, но теперь примиренныхъ. Но превосходство греческаго искусства несомнѣнно. Главной причиной этого служитъ то, что готическое искусство было искусствомъ одѣтымъ. Религіозные предразсудки и характеръ религіозныхъ памятниковъ, которые оно украшало, совершенно запрещали изображеніе нагого тѣла. И если оно отваживается на такія изображенія, то попытки его бываютъ всегда посредственны и робки; готическое искусство не дало ни одного удовлетворительнаго изображенія ни младенца Іисуса, ни Адама и Евы. Греческое искусство развивалось въ теченіе пятисотъ лѣтъ, а готическое искусство уже въ началѣ XIV-го вѣка начинаетъ проявлять признаки дряхлости, становится манернымъ и сложнымъ. Въ срединѣ XIV-го вѣка начинается Возрожденіе, сначала въ скульптурѣ надгробныхъ памятниковъ. Изъ-за Альпъ доносятся новыя вѣянія итальянскаго Trecento; живыя картины Мистерій даютъ преобладаніе реализму надъ символизмомъ и вводятъ новые мотивы для искусства. Всѣ эти элементы соединились и получили развитіе при дворѣ Карла V и достигли полнаго расцвѣта въ фламандской школѣ въ Бургундіи въ теченіе послѣдней четверти XIV-го вѣка. Но дальнѣйшее развитіе происходило уже не въ области скульптуры; геній церковныхъ мастеровъ XIII-го вѣка, пріобрѣтя больше силы и выразительности, перешелъ въ великую франкофламандскую школу и оказалъ самое плодотворное вліяніе на живопись этого времени.



Рис. 187. — Богоматерь съ Младенцемъ. (Французская работа изъ слоновой кости). (Коллекція Martin le Roy, въ Парижѣ).

БИБЛІОГРАФІЯ.—Труды, указанные въ XII гл.—W. Lübke, Geschichte der Plastik, т. I и II, 3-е изд., Leipzig, 1884; L. Gonse, La

Sculpture française depuis le XIV-e siècle, Paris, 1895; L. Courajod et F. Marcou, Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro Paris, 1892; L. Courajod, Leçons professées à l'École du Louvre, t. II, Paris, 1901; K. Allen, Celtic art, London, 1904; E. Male, L'Art religieux du XIII-e siècle en France, 2-e éd., Paris, 1902 (cf. Bertaux, Revue des Deux Mondes, 1-er mai 1899); L''Art religieux de la fin du Moyen Age, Paris, 1808; E. Lambin, La Flore sculpturale du Moyen Age (Gazette, 1899, I, p. 291).

M. Voege, Die Anfänge des monumentalen Styles im Mittelalter, Strassburg, 1894 (мнимое первенство провансальской школы надъ школою Иль-де-Франса); Der provenzialische Einfluss in Italien (Repertorium, 1902, p. 409); R. de Lasteyrie, Études sur la Sculpture française au Moyen Age (Monuments Piot, t. VIII, 1902; порталъ Шартрскагс собора и обсужденіе положенія, выставленнаго Voege); A. Marignan, Histoire de la Sculpture eu Languedoc aux XII—XIII siècles, Paris, 1902; G. Fleury, Portails imagés du XII siècle, Mamers, 1904.

R. Koechlin, La Sculpture belge et les Influences françaises au XIII et XIV siècles (Gazette, 1902, p. 519); K. Franck, Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster, Düsseldorf, 1903 (вліяніе стиля Шартрскаго собора на Страсбургскій); Ad. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der Sächsischen Skulptur, Berlin, 1902; A. Weese, Die Bamberger Domskulpturen, Strassburg, 1898; M. Voege, о томъ же (Repertorium, 1901, p. 255); MaxZimmermann, Oberitalienische Plastik im Mittelalter, Leipzig, 1897; A. Venturi, Storia dell'arte italiana, t. I—III, Milan. 1901—1903; H. v. der Gabelenz, Mittelalterische Plastik in Venedig, Leipzig, 1903.

H. Otte, Handbuch der Kirchlichen Kunstarchäologie des peutschen Mittelalters, 5-е изд., Leipzig, 1883—1885; E. Molinier, Les Ivoires, Paris, s. d.; La Descente de la croix, groupe en ivoire du XIII siècle au Louvre (Monuments Piot, t. III, p. 121); Musée de Berlin, Die Elfenbeinbilder Berlin, 1903; O. Merson, Les Vitraux, Paris, 1895; H. Oldtmann, Geschichte der Glasmalerei, Köln, 1898; Lecoy de la Marche, Les Manuscrits et la Miniature, Paris s. d.; A. Haseloff, Les Psautiers de saint Louis. (Mém. de la Soc. des antiquaires, 1900, t. LVIII, p. 18).



ЛЕКЦІЯ ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

АРХИТЕКТУРА ВОЗРОЖДЕНІЯ И АРХИТЕКТУРА СОВРЕМЕННАЯ.

Архитектура готическая, по существу носящая сѣверный и франко-германскій характеръ, не пустила глубокихъ корней въ Италіи. Но болѣе поразительное явленіе заключается въ томъ, что въ этой странѣ такъ долго не могла найти себѣ подражателей греко-римская архитектура. Хотя статуи и живописныя произведенія древняго Рима или погибли, или были погребены подъ развалинами, но большія зданія сохранились не только въ Римѣ, но и во многихъ мѣстахъ полуострова, и мы съ удивленіемъ замѣчаемъ, что въ теченіе тысячи лѣтъ ни одинъ архитекторъ не подумалъ искать вдохновенія въ античныхъ образцахъ*). Болѣе того, ихъ часто разрушали, чтобы добыть обтесанные камни. Но настал҇ъ день, когда гуманизмъ, т.-е. интересъ къ литературѣ и исторіи древнихъ, направилъ вниманіе художниковъ на особенности памятниковъ этого далекаго прошлаго. И тогда возникла архитектура Возрожденія, на которую надо смотрѣть, какъ на слѣдствіе гуманистическаго движенія; вмѣстѣ съ нимъ она и распространилась на Западѣ Европы.

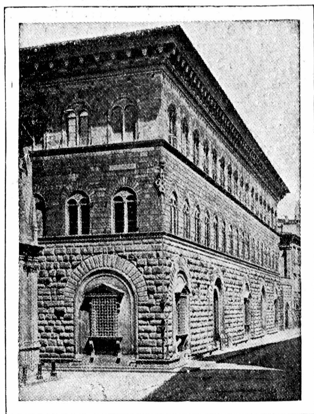


Рис. 188. — Дворецъ Риккарди (Медичи) во Флоренціи.

Терминъ «Возрожденіе» не очень удаченъ, потому что въ немъ скрываются двѣ ложныя мысли: что искусство погибло и что оно воскресло въ прежней формѣ. Въ дѣйствительности, искусство не умирало, ибо то, что̀ умерло, не можетъ больше развиваться; съ другой стороны, античное искусство нашло прежде всего учениковъ, но не рабскихъ подражателей. Художники Возрожденія могли заблуждаться и воображать, что они воспроизводятъ уроки Рима въ то время какъ они вводили въ искусство нѣчто новое, но только

*) «Qui empêchait ces nouveaux venus de bâtir des édifices réguliers sur les modèles romains?» (Voltaire, *Essai sur les Moeurs*, т. I, стр. 409, изд. Kehl.).

пользуясь этими уроками. Новое искусство, заимствуя у древняго его форму и его украшенія было проникнуто совсѣмъ инымъ духомъ, созданнымъ десятью вѣками христіанства. Подобно тому какъ рѣка не можетъ вернуться къ своимъ истокамъ, такъ и человѣчество не можетъ вторично пережить своего прошлаго; то, что̀ оно считаетъ воскрешеніемъ прошлаго, является лишь его синтезомъ.

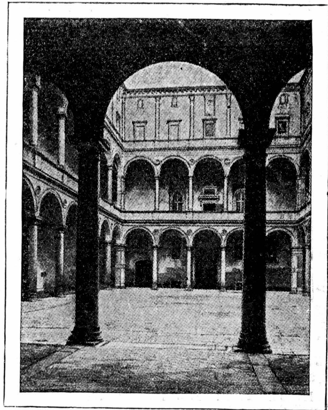


Рис. 189. — Дворъ палаццо делля Канчеллерія, въ Римѣ.

Первый періодъ архитектуры Возрожденія въ Италіи, продолжавшійся почти весь XV-й вѣкъ, въ сущности, является попыткой сліянія формъ средневѣковья и античнаго міра. Средневѣковыя традиціи были слишкомъ могучими, чтобы исчезнуть сразу; онѣ угасли лишь постепенно. Нововведенія сначала проявились не столько въ общей концепціи зданій, сколько въ ихъ украшеніи, гдѣ стали появляться мотивы греко-римскіе. Вначалѣ это были орнаменты, предназначенные или для того, чтобы украшать поверхность или скрасить ея однообразіе, но не для того, чтобы подчеркнуть характеръ самой постройки. Другія потребности—вызванныя цивилизаціей этой эпохи въ Италіи—вскорѣ внесли глубокое измѣненіе въ характеръ архитектуры; впервые послѣ паденія Имперіи архитектура гражданская идетъ впереди церковной архитектуры; это является слѣдствіемъ прогрессирующаго духа свѣтскости. Новымъ типомъ строеній является флорентійскій типъ палаццо, массивная постройка, окружающая четыреугольный дворикъ, обнесенный со всѣхъ сторонъ портикомъ съ колоннами. Внѣшній видъ еще сохраняетъ

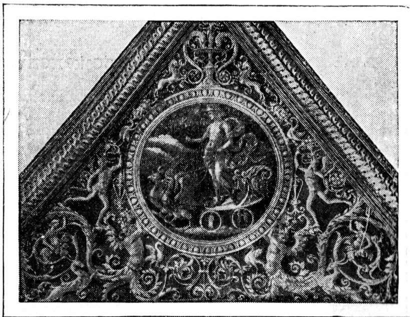


Рис. 190. — Перуджино. Украшеніе «гротескъ» на Биржѣ (Cambio) въ Перуджіи.

характеръ укрѣпленныхъ замковъ среднихъ вѣковъ, съ большимъ преобладаніемъ плотныхъ стѣнъ надъ оконными отверстіями, такъ какъ палаццо имѣетъ цѣлью дать защиту противъ улицы. Подражаніе античному міру здѣсь чувствуется, главнымъ образомъ, въ аркадахъ, рядахъ колоннъ и въ орнаментаціи пилястровъ и сводовъ (рис. 188, 189).

Часть этихъ орнаментовъ, носящихъ не натуралистическій, но фантастическій характеръ, сдѣлана подъ вліяніемъ орнаментовъ римскихъ склеповъ, называемыхъ гротами, откуда они и получили названіе гротескъ, подъ которымъ и извѣстны въ искусствѣ; слѣдовательно, въ основѣ это слово не содержитъ ничего порицающаго (рис. 190, 191).

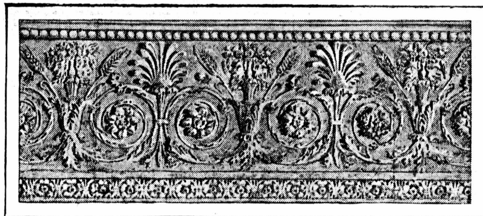


Рис. 191. — Фрагментъ скульптурнаго фриза. Герцогскій дворецъ въ Урбино.

Главное отличіе итальянской церкви эпохи Возрожденія отъ церкви готической заключается въ куполѣ, возвышающемся надъ четыреугольнымъ планомъ; связки колонокъ замѣнены столбами и колоннами, стрѣльчатый сводъ — сводомъ коробовымъ или горизонтальнымъ плафономъ, украшеннымъ кессонами. Во внѣшней отдѣлкѣ мы находимъ колонны, фронтоны, ниши и много другихъ элементовъ римскаго искусства.

Первымъ архитекторомъ Возрожденія былъ уроженецъ Флоренціи Брунеллески (1377—1466). Между 1420 и 1434 годами онъ построилъ куполъ Флорентійскаго Собора высотою почти въ сто метровъ (рис. 192); это романская постройка, начатая въ 1294 г. Арнольфо ди-Камбіо и передѣланная послѣ 1357 г. по плану, измѣненному Франческо Таленти. Тотъ же Таленти окончилъ очаровательную готическую Campanile (колокольню) по плану, составленному Джотто, который и руко-



Рис. 192. — Флорентійскій Соборъ. (Клише Алинари).

водилъ вначалѣ ея постройкой (1334—1336). Около 1445 г. Брунеллески началъ постройку палаццо Питти, зданія, отличающагося суровой красотой, заключающейся, главнымъ образомъ, въ ясности замысла и правильности пропорцій (рис. 193 *). Античное вліяніе чувствуется въ бо́льшей мѣрѣ въ палаццо Риккарди, созданіи Микелоццо около 1440 г. (рис. 188), въ особенности же, въ палаццо Строцци, построенномъ около 1489-го г. Бенедетто да Майано и Кронака. Верхняя часть или карнизъ сталъ знаменитымъ и сдѣланъ подъ вліяніемъ лучшихъ образцовъ римскаго искусства. Такъ же, какъ и въ палаццо Питти, выступающія наружу стороны камней неотдѣланы, шероховаты; эта неровная поверхность, называемая r u s t i c a, встрѣчается въ большинствѣ флорентійскихъ зданій; она подчеркиваетъ выступы камней и вызываетъ на фасадѣ игру тѣни и свѣта. Позже архитектура Возрожденія проникла въ Венецію и тамъ получила менѣе суровый характеръ, чѣмъ во Флоренціи. Множество оконъ, роскошь наружныхъ украшеній обнаруживаютъ пережитки готическаго стиля и вліяніе Востока. Венеціанскія палаццо имѣютъ привѣтливый и веселый видъ, который отличаетъ ихъ отъ всѣхъ итальянскихъ зданій (рис. 194).

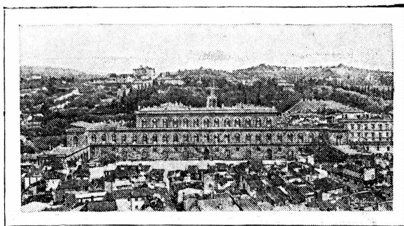


Рис. 193. — Видъ палаццо Питти во Флоренціи.

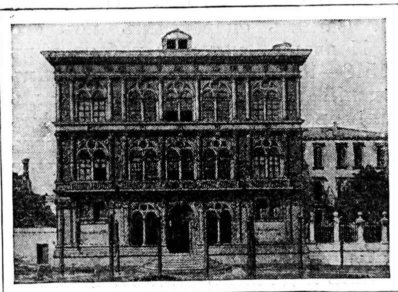


Рис. 194. — Палаццо Вендраминъ Калерчи въ Венеціи, сооруженный П. Ломбардо въ 1481 г.

Черезъ два года послѣ палаццо Строцци, въ 1491-мъ г., возникъ чудесный фасадъ Чертозы (картезіанскаго монастыря) въ Павіи (рис. 195). Онъ изобилуетъ безконечно богатыми и разнообразными украшеніями; хотя элементы орнаментаціи заимствуются изъ греко-римскаго искусства, зато расточаются они съ истинно готической щедростью. Подъ этимъ обиліемъ статуй и рельефовъ исчезаютъ даже архитектурныя линіи.

*) Главную часть постройки палаццо Питти сдѣлалъ Аммалати въ 1568 г

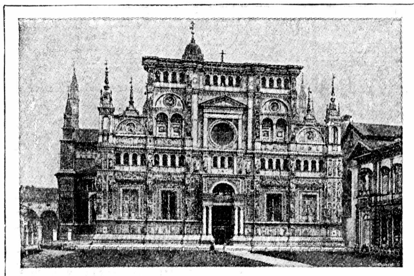


Рис. 195. — Фасадъ Чертозы въ Павіи.

Въ этомъ отношеніи Чертоза въ Павіи представляетъ собою переходъ отъ готическихъ церквей къ типу, въ которомъ преобладаютъ элементы греко-римскіе.

Но центромъ настоящей архитектуры Возрожденія, которая характеризуется не декоративной, но конструктивной ролью колоннъ и пилястровъ, была не Флоренція, а Римъ, гдѣ было очень много античныхъ памятниковъ, могущихъ служить образцами. Оно началось съ Браманте изъ Урбино (1444—1514), который руководилъ первоначально постройкой собора Св. Петра (рис. 196). Его вліяніе выразилось, главнымъ образомъ, въ сокращеніи обременяющихъ украшеній, чтобы выдѣлить конструкцію зданій, и это стало также закономъ современной архитектуры. Самымъ одареннымъ изъ его преемниковъ былъ Андреа Палладіо, который работалъ въ Виченцѣ и въ Венеціи (1518—1580); однимъ изъ самыхъ характерныхъ его произведеній является церковь дель Редenторе (Спасителя) въ Венеціи. Какъ примѣръ палаццо второго періода Возрожденія, мы можемъ назвать восхитительную библіотеку Св. Марка въ Венеціи,—созданіе Якопо Татти, называемаго Сансовино (1486—1570),—съ ея дорическими пилястрами въ первомъ этажѣ, іонійскими колоннами во второмъ, очаровательнымъ фризомъ и баллюстрадой, украшенной статуями (рис. 197).

Третій періодъ былъ вполнѣ подчиненъ вліянію Микель-Анджело (1475—1564), въ особенности, послѣ приблизительно 1550 г. Этотъ опасный геній далъ въ архитектурѣ преобладающее вліяніе элементу живописности и личной фантазіи. Онъ продолжалъ, но не окончилъ постройку громаднаго собора Св. Петра, планъ котораго уже былъ измѣненъ нѣсколькими архитекторами, среди нихъ Ра-

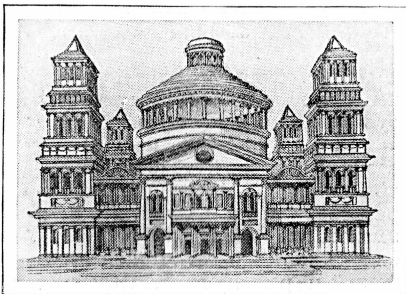


Рис. 196.—Браманте. Проектъ церкви св. Петра въ Римѣ.

фаэлемъ. Послѣ смерти Микель-Анджело по его рисункамъ былъ оконченъ величественный куполъ, возвышающійся на 131 метръ; но фасадъ былъ въ XVII-мъ столѣтіи испорченъ Мадерной и въ особенности, Бернини, который построилъ двѣ боковыя колокольни, очень неудачныя. Но заслуга Бернини заключается въ томъ, что онъ построилъ двойную колоннаду, которая превращаетъ всю площадь какъ бы въ преддверіе храма (рис. 198); внѣшній видъ производитъ впечатлѣніе только на разстояніи, но если смотрѣть съ площади, то зритель испытываетъ чувство разочарованія. Это самый большой изъ существующихъ соборовъ; онъ покрываетъ площадь не менѣе чѣмъ въ 21.000 квадратныхъ метровъ, въ то время какъ Миланскій Соборъ и Соборъ Св. Павла въ Лондонѣ занимаютъ только 11.000, Св. Софія—10,000, а Кёльнскій Соборъ—8000. Но истинное величіе, какъ это не разъ повторялось, создается не столько размѣрами, сколько пропорціональностью, а Св. Петръ, который строился слишкомъ многими архитекторами въ теченіе двухъ столѣтій, именно пропорціональностью и не отличается.

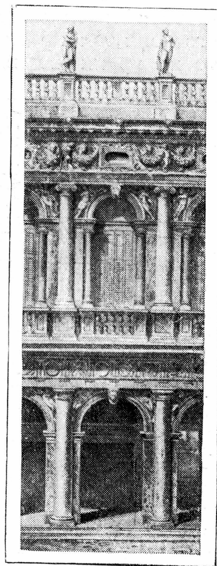


Рис. 197. — Библіотека св. Марка въ Венеціи.

Микель-Анджело привилъ вкусъ къ колоссальному въ погонѣ за эффектомъ въ ущербъ простотѣ и ясности. Его ученики создали оригинальныя и сильныя произведенія, но фантазія въ нихъ переходитъ всякія границы. Отсюда образовался въ концѣ XVI-го вѣка стиль барокко, отъ слова, которымъ португальцы обозначали неправильной формы жемчужины (барокко). Это упадочное искусство Возрожденія; своими недостатками оно похоже на готическій пламе-

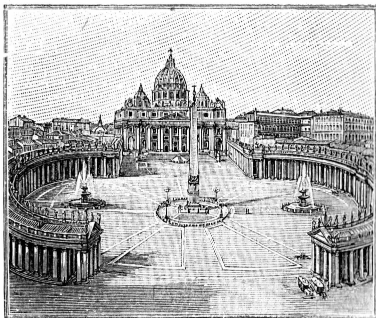


Рис. 198. — Видъ Собора Св. Петра въ Римѣ съ колоннадой Бернини.

нѣющій стиль XV-го вѣка, и главной отличительной чертой его является предпочтеніе извилистыхъ линій прямымъ. Въ то же время во внутреннемъ убранствѣ церквей свирѣпствовалъ іезуитскій стиль, главной чертой котораго является желаніе ослѣпить богатствомъ и разнообразіемъ мотивовъ, не заботясь о настоящемъ назначеніи орнамента, состоящемъ въ подчеркиваніи формы. Это эпоха стремленія къ украшенію ради самаго украшенія, которое нагромождаютъ всюду и безъ всякаго смысла превращая его въ какое-то почти лихорадочное видѣніе вычурныхъ линій и неожиданныхъ рельефовъ. Геній Возрожденія сталъ меркнуть въ этой оргіи декоративности, хотя все же до конца XVIII-го вѣка онъ успѣлъ создать нѣсколько зданій, замѣчательныхъ по смѣлости и изяществу. Примѣромъ можетъ служить палаццо Пезаро, или Бевильаква въ Венеціи, который, несмотря на обиліе ненужныхъ орнаментовъ, чаруетъ благородствомъ пропорцій и забавной фантастичностью украшеній (около 1650).

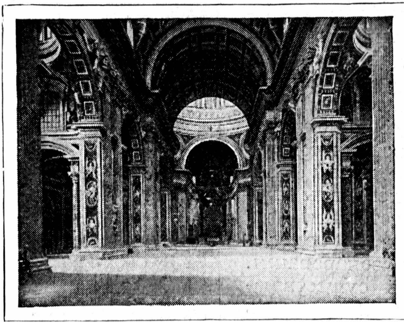


Рис. 199. — Внутренній видъ Собора св. Петра въ Римѣ. (Клише Alinari во Флоренціи).

Подобно тому какъ готическое искусство съ трудомъ укоренялось въ Италіи, архитектура Возрожденія столь же трудно прививалась въ сѣверныхъ странахъ. Во Франціи и въ Германіи ее старались ввести короли и дворянство; мы уже встрѣчаемъ ее въ замкахъ и дворцахъ задолго до того времени, когда она была введена въ церковныя постройки. Помимо того, римско-католическое искусство тотчасъ же приняло своеобразный характеръ, примѣненный къ вкусамъ страны; французскіе и нѣмецкіе архитекторы сдѣлались соперниками итальянскихъ архитекторовъ, но не подражателями.

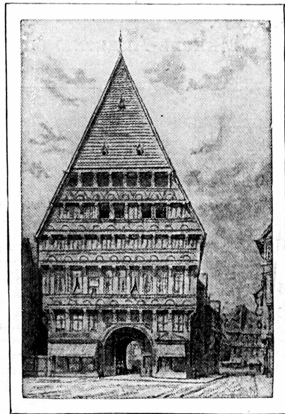


Рис. 200. — Домъ въ Гильдесгеймѣ (Ганноверъ).

Многіе изъ французскихъ памятниковъ первой половины XVI-го столѣтія хотя и обнаруживаютъ итальянское вліяніе, но были воздвигнуты французскими архитекторами, имена которыхъ сохранились въ документахъ. Къ числу ихъ принадлежитъ Пьеръ де Шамбижъ, построившій часть дворца въ Фонтенбло, замки Сенъ Жерменъ - анъ - Лэ и Шантильи; онъ также принималъ, повидимому, участіе въ постройкѣ Ратуши Парижа, которая была начата въ 1533 г. Доменикомъ де Кортоне, прозваннымъ Б о к к а д о р о (Златоустомъ).

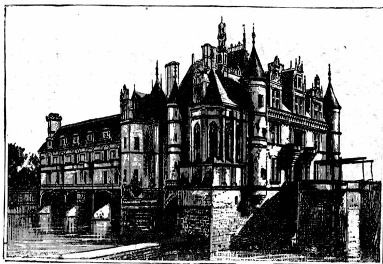


Рис. 201. — Замокъ Шенонсо.

Самыми старинными памятниками французскаго Ренессанса являются замки, построенные въ XVI-мъ вѣкѣ въ долинѣ Луары. Отъ среднихъ вѣковъ въ нихъ остались высокія наклонныя крыши, башни, колоколенки, лѣстницы, идущія спиралью; и только въ украшеніяхъ, именно, въ пилястрахъ, обнаруживается вліяніе Италіи. Въ Германіи сила сопротивленія національнаго искусства была еще больше. Въ нѣкоторыхъ городахъ, какъ, напр., Нюренбергъ, Аугсбургъ, Гильдесгеймъ и т. д., наряду съ итальянизированными церквами и дворцами до XIX-го вѣка сохранились дома съ высокими остроконечными щипцовыми фронтонами, въ которыхъ живутъ традиціи среднихъ вѣковъ (рис. 200).

Въ самомъ Парижѣ можно изучать очаровательный порталъ замка Gaillon (1502—1510), построеннаго кардиналомъ д'Амбуазъ и возстановленнаго во дворѣ Школы Изящныхъ Искусствъ. Но больше смѣлости видимъ мы въ Chenonceux-sur-le Cher (1512—1523), замкѣ, хорошо сохранившемся, гдѣ всюду чувствуются готическія формы подъ покровомъ украшеній въ стилѣ Возрожденія (рис. 201). Но шедевромъ этой архитектуры является Шамборъ, созданіе Пьера Трэнко (Trinqueau, около 1523) съ цѣлымъ лѣсомъ

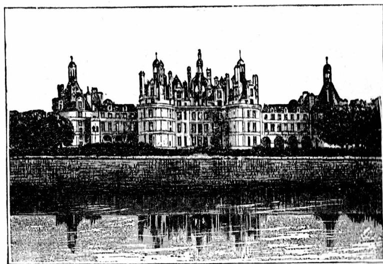


Рис. 202. — Замокъ Шамборъ.

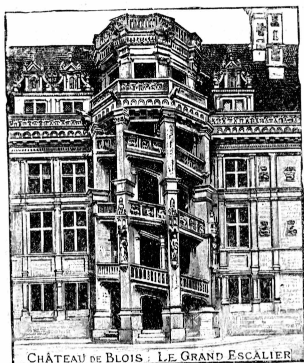


Рис. 203.—Лѣстница въ замкѣ Блуа.

трубъ и щипцовыхъ фронтоновъ, представляющій волшебное явленіе среди песчаной и унылой равнины (рис. 202). Но при болѣе внимательномъ изученіи васъ поражаетъ нелѣпость постройки: крыша готическая, корпусъ зданія—стиля Возрожденія, большія башни—романскія. Старыя части замка Блуа, въ особенности, съ сѣверной стороны изобилуютъ красивыми деталями Ренессанса, еще связаннаго съ готическими традиціями (рис. 203). Замокъ Фонтенебло построенъ въ болѣе суровомъ и даже скучномъ стилѣ; самымъ строгимъ изъ всѣхъ замковъ Франциска 1-го является замокъ Сенъ Жерменскій, величественный фасадъ котораго и плоская крыша напоминаютъ флорентійскіе палаццо перваго Возрожденія (рис. 204).

Эта помѣсь готики съ Ренессансомъ встрѣчается также въ нѣсколькихъ церквахъ той эпохи, какъ, напр., Saint-Étienne-du-Mont (1517—1541—1610) и Св. Евстахія (1532) въ Парижѣ. Около 1540 г. стиль очищается Піеръ Леско, который строилъ Лувръ послѣ 1540 г., Жанъ Бюлланъ (1515—1578), построившій замокъ Экуанъ (Ecouen) и начавшій постройку Тюльерійскаго дворца, оконченнаго Филибертомъ Делормомъ, проникнулись духомъ итальянскаго Ренессанса, но въ то же время проявили талантъ декоративности и живописности, которыя предвѣщаютъ уже XVII-й французскій вѣкъ.

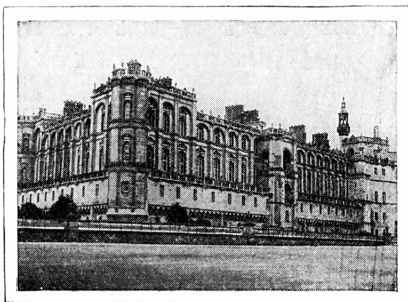


Рис. 204. — Замокъ Сенъ-Жерменъ-анъ-Лэ (реставр.)

Даже въ нашемъ краткомъ обзорѣ я считаю нужнымъ упомянуть о замкѣ въ Гейдельбергѣ (1545—1607), шедеврѣ германскаго Ренессанса, по отдѣлкѣ въ итальянскомъ, но въ цѣломъ проникнутомъ глубоко готическимъ чувствомъ (рис. 205, 206).—Очень интересное явленіе въ исторіи архитектуры представляетъ собою періодъ простоты, который

продолжается приблизительно между 1580 и 1650-мъ годами. Соединеніе камня и кирпичей оживляетъ фасады,

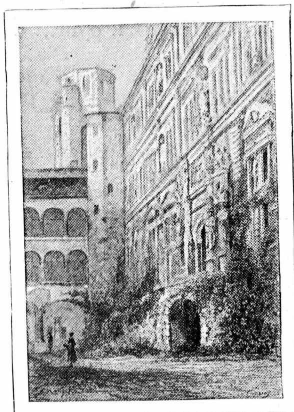


Рис. 205. — Замокъ въ Гейдельбергѣ. Часть, построенная пфальцграфомъ Оттономъ - Генрихомъ 1556—1559).

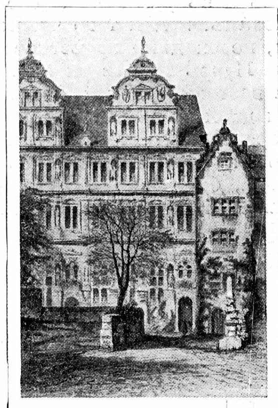


Рис. 206. — Замокъ въ Гейдельбергѣ. Часть, построенная пфальцграфомъ Фридрихомъ IV. (1601—1607).

уничтоженіе же moulures*) и лишнихъ украшеній удешевляетъ работу. Этотъ стиль, примѣненный къ зданіямъ на площади des Vosges и къ главному зданію Версальскаго замка при Людовикѣ XIII-мъ, получилъ большое распространеніе благодаря экономическимъ соображеніямъ, такъ какъ Франція была въ это время разорена религіозными войнами; но своею ясностью и величіемъ безъ напыщенности онъ соотвѣтствовалъ также классическому идеалу Малерба, литературнаго реформатора того времени.

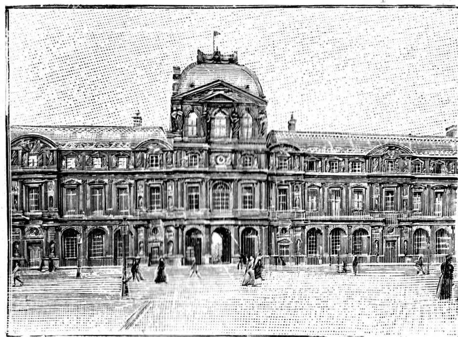


Рис. 207. — Дворъ Лувра, восточная сторона.

*) Moulures—прессованный орнаментъ. *Прим. пер.*

Шедевромъ французской архитектуры Ренессанса, а можетъ быть и всей современной архитектуры является Луврскій дворецъ. Всѣ его видѣли, но немногіе его знаютъ, такъ какъ различныя его части относятся къ различнымъ эпохамъ, и для того чтобы отличить ихъ характерныя черты, необходимо извѣстное усиліе вниманія.

Лувръ съ сѣверной стороны ограниченъ улицей, Риволи на востокѣ улицей Лувръ, съ южной—набережной и съ западной Тюльерійской улицей. Начнемъ съ сѣверо-западной стороны. Вся сторона, начиная съ павильона Марсанъ, построеннаго при Людовикѣ XIV, и кончая угломъ Луврскаго двора, была сооружена Наполеономъ I, Людовикомъ XVIII и Наполеономъ III; архитекторами были Персье, Фонтэнъ,

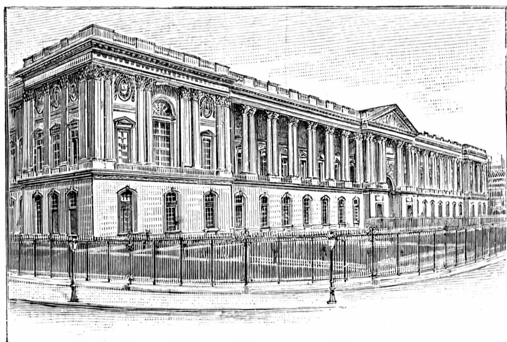


Рис. 208. — Колоннада Лувра.

Висконти и Лефюэль. Зданія, окружающія Луврскій дворъ, построены Людовикомъ XIV (1660—1670), за исключеніемъ юго-западнаго угла, начатаго при Генрихѣ II Пьеромъ Леско (1546—1578), и остальной западной части вмѣстѣ съ павильономъ Сюлли или павильономъ de l'Horloge, относящихся ко времени Людовика XIII. На набережной до калитки (guichet) Каррусельской площади постройки относятся къ эпохѣ Екатерины Медичи (1566—1578); остальная часть Лувра на берегу рѣки была построена Дюсерсо при Людовикѣ XIV, но была передѣлана съ большей роскошью Лефюэлемъ при Наполеонѣ III (1863—1868). Часть Луврскаго двора, которой мы обязаны Леско (юго-западъ), дала направленіе слѣдующимъ строителямъ, и можно смѣло сказать, что этотъ дворъ представляетъ собою самый красивый видъ дворца въ мірѣ (рис. 207). Съ внѣшней стороны улицы Лувра Людовикъ XIV поручилъ Клоду Перро (Perrault) постройку длиннаго и однообразнаго фасада съ рядомъ колоннъ, который даетъ возможность измѣрить разницу между французскимъ Ренессансомъ и искусствомъ при Людовикѣ XIV (рис. 208).

Даже совершенное изящество Леско казалось тогда слишкомъ легкомысленнымъ; теперь образцомъ служитъ уже не Италія XV-го вѣка, но Римъ временъ императоровъ. Этотъ стиль называется академическимъ, потому что его пропагандировала, глав-



Рис. 209. — Домъ Инвалидовъ въ Парижѣ.

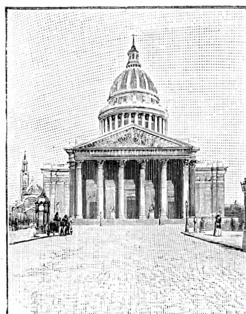


Рис. 210. — Фасадъ Пантеона въ Парижѣ.

нымъ образомъ, Академія скульптуры, живописи и архитектуры, основанная Мазарини (1648) и Кольберомъ (1671). Колоннада Перро и фасадъ Версальскаго дворца, оконченный Жюлемъ-Ардуэномъ Мансаромъ (Jules-Hardouin Mansard 1646—1708), представляютъ собою замѣчательные образцы этого печальнаго, благороднаго и величественнаго стиля, главнымъ закономъ котораго была симметрія и гдѣ было изгнано все неожиданное, все живописное. Лучшимъ произведеніемъ Мансара является соборъ инвалидовъ (1675—1706), который возвышается на 105 метровъ (рис. 209); силуэтъ его, изящный и величественный, гораздо красивѣе силуэта Пантеона, построеннаго Суффло (1757—1784; рис. 210). Внушительный фасадъ Св. Сульпиція (1733) является созданіемъ итальянскаго архитектора Сервандони; два зданія

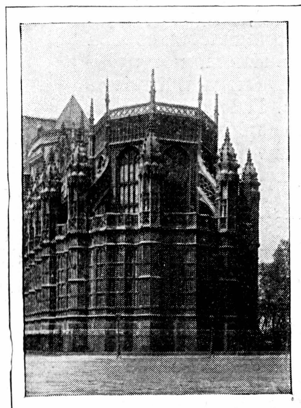


Рис. 211. — Часовня Генриха VIII въ Вестминтерскомъ аббатствѣ. Лондонъ. (Клише Spooner'a, Лондонъ).

Garde-meubles *) на площади Согласія похожи на колоннаду Перро, но несравненно совершеннѣе ея и построены лучшимъ архитекторомъ времени Людовика XV, Габріэлемъ. Во всякомъ случаѣ, эти прекрасныя зданія съ плоской итальянской крышею мало приспособлены къ парижскому климату; такъ какъ нельзя было избѣжать топки ихъ, то пришлось покрыть крышу цѣлымъ лѣсомъ трубъ, что производитъ очень некрасивое впечатлѣніе.

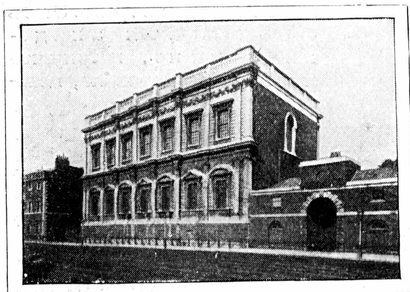


Рис. 212. — Павильонъ для банкетовъ въ Уайтхоллѣ, сооруженный Иниго Джонсомъ, въ Лондонѣ. (Клише Spooner'а, Лондонъ).

Въ Англіи готическая архитектура просуществовала дольше, чѣмъ въ другихъ странахъ, и продолжалась подъ названіемъ стиля Тюдоровъ (1485—1558; рис. 211). Ренессансъ восторжествовалъ только въ эпоху Стюартовъ, и главнымъ представителемъ его былъ Иниго Джонсъ (1572—1652), построившій павильонъ банкетовъ въ Уайтхоллѣ въ Лондонѣ (рис. 212), Христофоръ Ренъ (Wren, транскрипируютъ также Вренъ, 1632—1723), архитекторъ громаднаго собора Св. Павла, построеннаго подъ вліяніемъ Св. Петра въ Римѣ, но не представляющаго его копіи (рис. 213).



Рис. 213. — Соборъ св. Павла въ Лондонѣ.

Чарующее искусство XVIII-го вѣка оказало вліяніе только на стиль небольшихъ загородныхъ виллъ и т. п. зданій (constructions de plaisance) и на внутреннюю отдѣлку зданій. Стиль рококо или рокайль произошелъ, вѣроятно, изъ деревянныхъ работъ и изъ мебели. Пилястры, колоннады, фризы

*) «Lieu, où l'on garde les meubles de la couronne». Larousse. *Прим. пер.*

замѣнены гирляндами, фестонами, раковинами, массой извилистыхъ линій, охватывающихъ и переплетающихся; въ орнаментѣ замѣтно стремленіе удивить неожиданностью. Все это связано съ удивительнымъ чувствомъ пропорціональности и чудесною виртуозностью исполненія (рис. 214).

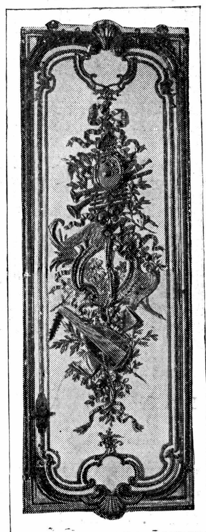


Рис. 214. — Декоративное панно въ Версальскомъ дворцѣ.

Въ самомъ началѣ царствованія Людовика XVI обнаружилась реакція, которая подготовлялась уже съ 1760-го года: это было возрожденіе академическаго стиля, неточно названнаго стилемъ Имперіи, потому что своего апогея онъ достигъ при Наполеонѣ. И на этотъ разъ источникомъ вдохновенія являлась не Италія эпохи Возрожденія; непосредственными образцами служили античныя произведенія, и въ Парижѣ были воздвигнуты копіи съ римскихъ памятниковъ: Ла Мадленъ (начатая въ 1764 г.), тріумфальныя арки на Каррусельской площади и тріумфальная арка de l'Étoile (рис. 215), Вандомская колонна. Одинъ генералъ даже предложилъ около 1798 г. перенести колонну Траяна изъ Рима въ Парижъ. Такого отсутствія вкуса Ренессансъ не проявлялъ. Достоинство стиля Имперіи заключается исключительно въ выполненіи; изобрѣтательность же и вкусъ совершенно отсутствуютъ. Во времена Реставрціи и іюльской монархіи были утрачены и эти достоинства, а оригинальность не появилась вновь. Къ счастію эта досадная манія подражанія античнымъ образцамъ была ослаблена у нѣкоторыхъ художниковъ — въ особенности, у Дюбана, создателя Школы Изящныхъ Искусствъ, оконченной около 1860 — тонкимъ

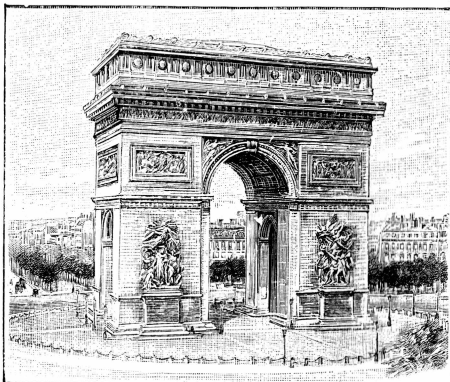


Рис. 215. — Тріумфальная арка на площади l'Etoile въ Парижѣ.

чувствомъ деталей, почерпнутымъ непосредственно изъ изученія греческихъ памятниковъ, и возвратомъ къ строгому изяществу великихъ флорентійцевъ, какъ, напр., Брунеллески и Браманте (ри. 216).



Рис. 216. — Дворъ Школы Изящныхъ Искусствъ въ Парижѣ.

Около того же времени выдающійся ученый, бывшій въ то же время превосходнымъ архитекторомъ, Віолле-ле-Дюкъ, набросалъ въ своихъ сочиненіяхъ смѣлую программу новой архитектуры, свободной отъ исключительнаго преклоненія предъ стилями прошлаго, ищущей новыхъ путей въ разумномъ удовлетвореніи потребностей времени. Онъ заявлялъ даже, что съ того времени начнется эпоха построекъ изъ желѣза, которое должно изъ промышленности перейти въ искусство. Лабрустъ (Labrouste), построившій библіотеку Св. Женевьевы и большую читальную залу Національной Библіотеки (1859), и Дюкъ, построившій Salle des Pas-Perdus (*) въ зданіи судебныхъ учрежденій (Palais de justice)—зданія удивительно приспособленныя для своей цѣли—повидимому, были уже вдохновлены именно этими идеями, которыя должны были принести зрѣлые плоды лишь позднѣе.

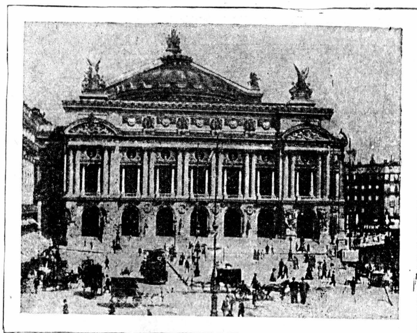


Рис. 217. — Фасадъ Большой Оперы въ Парижѣ.

Конецъ второй Имперіи былъ временемъ возрожденія итальянской архитектуры, въ особенности, венеціанскаго зодчества XVI и XVII столѣтій; отсюда возникаютъ Trinité Баллю и Grand Opéra Гарнье (рис. 217). Эта тенденція господствуетъ еще и въ на-

*) Огромная зала въ зданіи судебныхъ учрежденій, въ которой публика прогуливается въ ожиданіи засѣданій. *Прим. пер.*

стоящее время, сочетаясь лишь съ менѣе строгимъ вкусомъ. Послѣдніе большіе архитектурные памятники, воздвигнутые въ Парижѣ,—большой и малый дворцы,—по стилю относятся къ Ренессансу, при чемъ декоративные элементы заимствованы изъ античныхъ образцовъ, хотя въ цѣломъ не копируется ни одно греческое или римское зданіе (рис. 218). Наоборотъ,

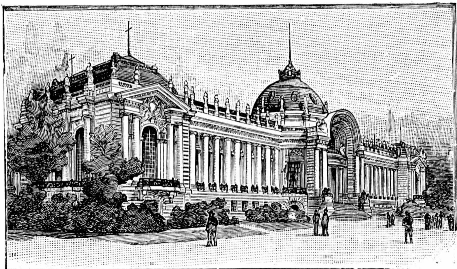


Рис. 218. — Малый Дворецъ въ Парижѣ.

зданія металлической архитектуры, все возрастающія въ числѣ послѣ 1878 г., выражаютъ болѣе или менѣе сознательную реакцію противъ традиціоннаго академическаго искусства. Постройки инженеровъ, какъ, напр., Эйфелева башня и Дворецъ Машинъ (Palais des Machines), съ ихъ стремленіемъ ввысь, замѣтнымъ преобладаніемъ пустого пространства надъ заполненнымъ, легкостью ихъ прозрачнаго остова, приближаются скорѣе къ принципамъ готической архитектуры, возрожденіе которой, въ свѣтскомъ духѣ и съ иными матеріалами, весьма возможно въ будущемъ.

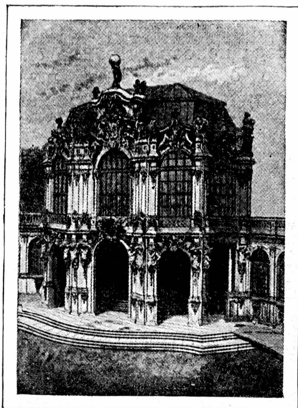


Рис. 219. — Павильонъ Цвингера (бастіонъ) въ Дрезденѣ. (Lübke, Architektur, т. II, изд. Seemann).

Я говорилъ до сихъ поръ исключительно о французской архитектурѣ; но не потому, что въ другихъ странахъ нѣтъ замѣчательныхъ зданій, вродѣ обширнаго дворца Эскуріалъ (рис. 223), перваго памятника архитектуры Ренессанса въ Испаніи; но потому, что въ этой книгѣ я имѣю возможность лишь обозначить преемственную связь стилей. Вслѣдъ за германскимъ Ренессансомъ, прерваннымъ тридцатилѣтней войной, тотчасъ же наступила въ Германіи эпоха подражанія французскому и итальянскому стилямъ, академизму, барокко, рококо; лучшимъ образцомъ стиля барокко по ту сторону Рейна является Павильонъ Цвингера (бастіонъ) въ Дрезденѣ, построенный Поппель-

маномъ (1715; рис. 219). Строитель императорскаго дворца въ Берлинѣ, Андреасъ Шлютеръ († 1714), авторъ прекрасной бронзовой статуи великаго курфюста въ томъ же городѣ, выказалъ въ этихъ памятникахъ недюжинныя дарованія, которыя однако развивались въ средѣ, мало благопріятной для полнаго ихъ проявленія. Затѣмъ въ XIX вѣкѣ въ Берлинѣ и Мюнхенѣ, въ лицѣ Шинкеля и Кленце, начинаетъ господствовать новогреческій стиль, холодный, какъ всякое подражаніе, и скучный, какъ всякій анахронизмъ. Тѣмъ не менѣе около 1850 г. въ Дрезденѣ и въ Вѣнѣ начинаетъ замѣчаться вновь поворотъ къ итальянскому Ренессансу; именно этому движенію Вѣна обязана своими наиболѣе замѣчательными новыми памятниками зодчества; въ особенности, двумя Императорскими Музеями, (рис. 222), построенными Земперомъ и Газенауэромъ (Hasenauer). Въ Англіи новогреческая мода непосредственно смѣнила Ренессансъ; барокко и рококо остались тамъ почти неизвѣстными. Затѣмъ, въ видѣ возврата къ національному стилю, въ свою очередь, впрочемъ, заимствованному, начинаетъ вновь процвѣтать готическій перпендикулярный стиль, наиболѣе колоссальнымъ памятникомъ котораго является зданіе Парламента, построенное Барри на берегахъ Темзы (1840 — 1860; рисунокъ 221). Наконецъ, Бельгія воздвигла въ XIX вѣкѣ наибольшее нагроможденіе камней, существующее въ Европѣ, зданіе судебныхъ учрежденій (Palais de justice) въ Брюсселѣ, въ стилѣ, навѣянномъ одновременно Ассиріей и Ренессансомъ; впечатлѣніе, производимое этимъ

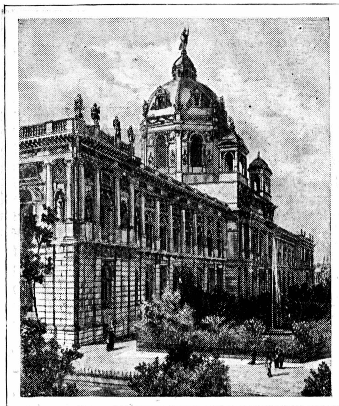


Рис. 220. — Новый императорскій музей въ Вѣнѣ. (L'Art en tableaux, изд. Seemann).

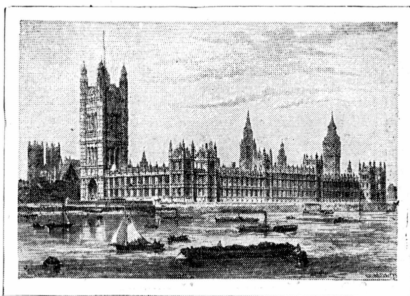


Рис. 221. — Дворецъ Парламента въ Лондонѣ.

зданіемъ далеко не соотвѣтствуетъ однако чрезмѣрнымъ затратамъ денегъ и труда (рис. 222).

Тѣмъ не менѣе именно въ Англіи и Бельгіи появился, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, новый стиль, который еще болѣе, чѣмъ стиль металлической архитектуры, долженъ положить въ наши дни конецъ подражаніямъ античнымъ образцамъ и Ренессансу. Сначала въ Англіи, подъ вліяніемъ эстетика Рёскина, Уильяма Морриса и другихъ, за которыми послѣдовали живописцы Бёрнъ-Джонсъ и Уольтеръ Крэнъ, начали преобразовывать внутреннее убранство домовъ, замѣняя мебель, обои и всякія издѣлія прикладного искусства условнаго, обычнаго образца новыми художественными или, по крайней мѣрѣ, стремящимися къ художественному выраженію образцами. Затѣмъ двое бельгійскихъ архитекторовъ, Анкаръ и Орта (Hankar, Horta), рѣшились, около 1893 г., примѣнить къ внутреннему убранству не менѣе смѣлые принципы, энергично возставая противъ всякихъ подражаній и порывая съ традиціями. Австріецъ Отто Вагнеръ, познакомившись съ этимъ движеніемъ, сдѣлался въ Вѣнѣ основателемъ новой школы зодчества, именуемой сецессіонизмомъ,—названіе, вполнѣ характеризующее независимость и революціонное направленіе этой школы. Изъ Вѣны эта «ересь» перешла въ Берлинъ, Дармштадтъ, Парижъ; до сихъ поръ новый стиль однако не былъ еще выраженъ ни въ какомъ общественномъ зданіи. Опредѣлить сущность этого новаго англійско-южно-бельгійскаго стиля едва ли возможно, потому что у него нѣтъ еще своего credo, и онъ ищетъ пути свои въ самыхъ различныхъ направленіяхъ; опредѣленно можно сказать лишь, что онъ существуетъ, проявляется въ украшеніи и убранствѣ

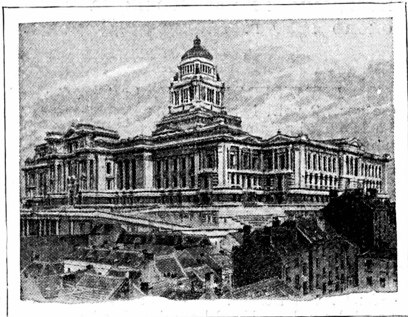


Рис. 222. — Palais de Justice въ Брюсселѣ.

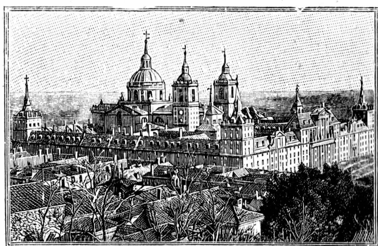


Рис. 223. — Видъ дворца Эскуріала, близъ Мадрида; построенъ 1563—1584 г.

частныхъ домовъ, и что стремленіе его быть современнымъ и избавиться отъ всякаго анахронизма сближаетъ его, вопреки индивидуальнымъ отклоненіямъ, съ грандіозной программой хорошаго вкуса и здраваго смысла, набросанной около 1860 г. Віолле-ле-Дюкомъ.

БИБЛІОГРАФІЯ.—W. Luebke, Geschichte der Architektur, 6-е изд., 2 vol., Leipzig, 1886; E. Müntz, Histoire de l'Art pendanr la Renaissance, 3 vol., Paris, 1889—1891; E. Haenel, Spätgothik und Renaissance, Stuttgart, 1899; J. Durm, Die Baukunst det Renaissance in Italien, Stuttgart, 1903; A. G. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance, Berlin, 1896; L. Palustre, La Renaissance en France, (Le Nord, 2 vol.; Bretagne, 1 vol.), Paris, 1879—1888; L'Archit. de la Renaissance, Paris, s. d.; W. Luebke, Geschichte der Renaissance in Frankreich (Architektur), Stuttgart, 1883; H. von Geymüller, Die Bankunst der Renaissance in Frankreich, Stuttgart, 1901; M.Vachon, L'Hotêl de Ville de ville de Paris (Bulletin monumental, 1903, p. 438); G. von Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark, Stuttgart, 1899; M. Reymond, Les Débuts de l'Architecture de la Renaissance (Gazette, 3900, I, p. 89); H. Moore, Renaissance Architecture, London, 1905; A. Doren, Zum Bau der Florentiner Domkuppel (Repertorium, 1898, p. 249); J. Wood Brown, The builders of Florence, London, 1908; C. vou Fabriczy, Fil. Brunelleschi, Stuttgart, 1892; L. Scott, Brunellesco, London, 1902; Luca Bertrami, Storia docum. della Certosa di Pavia, Milan, 1896; A. G. Meyer, Die Certosa bei Pavia, Berlin, 1900; Aug. Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig, 1896; Gust. Ee, Diev Schmuckformen der Monumentalbauten, VI Spätrenaissance und Barockperiode, Berlin, 1896; L. Milman, Christopher Wren, London, 1908; C. Gurlitt et M. Junghändel, Die Baukunst der Spanier, Dresden, 1899; A. F. Calvert, Moorish Remains in Spain, London, 1906; A. Haupt, Die Baukunst der Renaissance. in Portugal, 2 vol., Frankfurt, 1894; C. Justi, Philipp II als Kunstfreund (Zeitschrift für bildende Kunst, 1881, p. 342, объ Эскуріалѣ); M. Rosen- berg, Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, Heidelberg, 1882; A. Haupt, Peter Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichbaus zu Heidelberg, Leipzig, 1904 (cf. Repertorium, 1905, p. 63).

C. Lemonnier, Philibert de Lorm (Revue de l'Art, 1898, op. 123); Comte de Clarac, Le Louvre, et les Tuileries (t. I текста Musée de Sculpture), Parl, 1841; A. Babeau, Le Louvre, Paris, 1895; L. Vitet, Le Nouveau Louvre (Revue des Deux Mondes, 1 іюля 1866), E. Bonnefon, Claude Perrault (Gazette, 1901, II, p. 209); P. de Nolhacn Histoire du château de Versailles, Paris, 1899; La Créatiosde Versailles (Revue de l'Art, 1898, I, p. 399); Le Versaillede Mansart (Gazette, 1902, I, p. 209); L. Courajod, Leçons prot fessées à l'Ecole du Louvre, t. III, Paris, 1903 (Origines de l'Ar; moderne, rococo, baroque, style jésuite, académisme); Lady E. Dilke, French architectr. and Scul ptors of the XVIII-th Century, London, 1900; F. Mazerolle, J. D. Antoine, architecte de la Monnaie (Réunion des Sociétés savantes des Beaux Arts, 1897, p. 1038); R. Milès, Les Maisons de plaisance du XVIII-e siècle, Paris, 1900; C. Sédille, Charles Garnier (Gazette, 1898, II p. 341); O. Reichelt, Das Zwingergebäude in Dresden (Deutsche Bauzeitung, 1898, p. 410); H. Ziller, Schinkel, Bielefeld, 1896; L. Gonse, Les Nouveaux Palais des Musées à Vienne (Gazette, 1891, II, p. 353); C. Sédille, L'Architecture moderne en Angleterre, (Gazette, 1886, I, p. 89); H. Fiérens-Gevaert, Nouveaux Essais sur l'Art contempo rain, Paris, 1903 (о новой южно-бельгійской школѣ и другихъ сродныхъ направленіяхъ); A. de

Baudot, L'Architecture et le ciment armé, Paris, 1905; Amioc Ricci, Storia del l'Architettura italiana, vol. 3, Modena, 1857—60. A. Rollins Willard, History of Moderu Italian Art, London, 1898.



ЛЕКЦІЯ ПЯТНАДЦАТАЯ.

СІЕНСКІЙ И ФЛОРЕНТІЙСКІЙ РЕНЕССАНСЪ.

Происхожденіе скульптуры и живописи Возрожденія нельзя объяснять подражаніемъ античнымъ памятникамъ. Въ Италіи, такъ же какъ и въ сѣверной и восточной Франціи, было первое Возрожденіе въ XIV-мъ вѣкѣ, которое или совсѣмъ не вдохновлялось античнымъ міромъ или вдохновлялось имъ очень мало. Оно естественно вытекало изъ великаго готическаго искусства, переходя послѣдовательно къ натурализму, отъ искусства мастеровъ Людовика Святого къ искусству «портретистовъ» Карла V. Готическій натурализмъ проникъ въ Италію и пробудилъ тамъ итальянскій реализмъ, уснувшій послѣ III-го вѣка (ср. конецъ X лекц.) Но въ то время какъ во Франціи и Фландріи натурализмъ не зналъ предѣловъ и впалъ въ тривіальность, въ Италіи, благодаря нарождающемуся гуманизму и памятникамъ античнаго искусства, онъ принялъ болѣе умѣренныя и мягкія формы и стремился къ красотѣ больше, чѣмъ къ выразительности. Такимъ образомъ, античный міръ сыгралъ роль воспитательницы, но не матери; онъ не создалъ Возрожденія, но далъ ему направленіе.

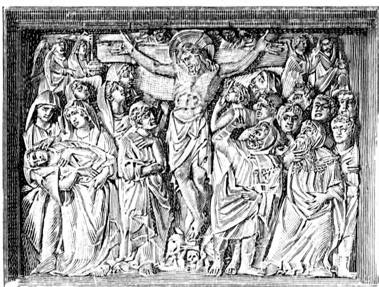


Рис. 224. — Николо Пизано. Распятіе. Каѳедра Баптистерія въ Пизѣ.

Искусство одной страны не можетъ оказывать вліянія на искусство другой бла-

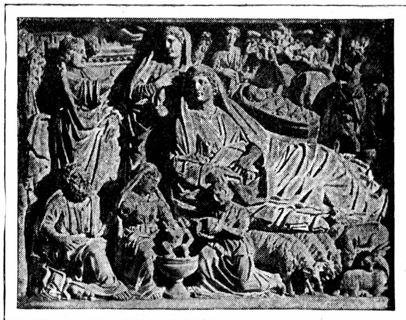


Рис. 225. — Николо Пизано. Рождество. Каѳедра Баптистерія въ Пизѣ.

годаря одному лишь соприкосновенію; необходимо еще, чтобы это другое искусство въ своемъ естественномъ развитіи достигло такой степени, чтобы сдѣлаться чувствительнымъ къ вліянію перваго. Послѣ V-го вѣка до XV-го, какъ мы уже знаемъ, итальянцамъ не приходило въ голову подражать римскимъ памятникамъ, но они ими пользовались, какъ рудникомъ; рядомъ съ Римомъ императоровъ возникъ Римъ варварскій. Около 1240 года по иниціативѣ императора Фридриха II въ Апуліи образовалась школа скульпторовъ и граверовъ, которые брали образцами статуи, бюсты и монеты временъ Римской Имперіи. Но эта школа едва просуществовала сорокъ лѣтъ. Одинъ изъ художниковъ, работавшихъ для Фридриха II, Никколо изъ Апуліи, болѣе извѣстный подъ именемъ Никколо Пизано, переѣхалъ въ Пизу и тамъ изваялъ въ 1260-мъ году каѳедру въ баптистеріи, по архитектурѣ готическаго стиля, но украшенную барельефомъ, который до полной иллюзіи представляетъ подражаніе римскимъ саркофагамъ (рис. 224, 225). Такимъ же искуснымъ подражателемъ онъ показалъ себя при украшеніи каѳедры Сіенскаго Собора (1268). Но это преждевременное воскрешеніе античнаго идеала было единственнымъ и безплоднымъ; родной сынъ Никколо, Джованни Пизано, является чистѣйшимъ реалистомъ готической школы и несомнѣнно пользуется образцами французскими и прирейнскими. Для того, чтобы Италія сдѣлалась доступной вліянію своего римскаго прошлаго, необходимо было, чтобы она прошла черезъ готическій періодъ, первое возрожденіе котораго, въ лицѣ Джотто и Дуччс



Рис. 226. — Дуччо. Іисусъ передъ Пилатомъ. Соборъ въ Сіенѣ. (Клише Ломбарди въ Сіенѣ).



Рис. 227. — Джотто. Пиръ Ирода. Церковь Санта-Кроче во Флоренціи.

является не концомъ готики, но ея апогеемъ. Собственно говоря, духъ готики вмѣстѣ съ вліяніемъ Фландріи и искусства долины Рейна даетъ себя чувствовать въ Италіи вплоть до XVI-го столѣтія; и только тогда греко-римское искусство окончательно одержало верхъ, сдѣлалось господствующимъ и сохранило это господство вплоть до нашихъ дней *).

Во Флоренціи въ серединѣ XVI-го столѣтія существовало преданіе, что призванные въ этотъ городъ византійскіе художники пробудили около 1260-го года талантъ Чимабуэ, который былъ первымъ итальянскимъ художникомъ, подобно тому какъ Адамъ былъ первымъ человѣкомъ; къ этому еще добавляли, что Чимабуэ, въ свою очередь, открылъ талантъ пастуха Джотто, увидѣвъ однажды, какъ тотъ рисовалъ при помощи заостреннаго камня силуэтъ овцы. Но все это невѣрно. Чимабуэ былъ мозаичистомъ; мы не знаемъ подлинниковъ его работъ. Сіена, соперница Флоренціи, была родиной перваго геніальнаго художника, Дуччо, который несомнѣнно видѣлъ и изучалъ византійскую живопись и эмаль (1255—1319). Дуччо соединялъ въ себѣ вмѣстѣ со склонностью къ большимъ композиціямъ чувство широкаго, хотя еще довольно слабаго рисунка (рис. 226). Онъ первый превратилъ изображенныя въ краскахъ хроники средневѣковья,—которыя въ теченіе вѣковъ служили для благочестивыхъ людей чѣмъ-то вродѣ Библіи для неграмотныхъ,—въ настоящія картины, т.-е. въ художественно сгруппированныя сцены.



Рис. 228. — Фра Анджелико. Благовѣщеніе. Церковь въ Кортонѣ.

Дуччо былъ родоначальникомъ цѣлаго ряда художниковъ: Симоне Мартини, называемаго Мемми, Лоренцетти, Таддео ди Бартоло, которые хотя и не достигли силы флорентійцевъ, но, быть можетъ, обнаружили больше страсти, поэтичности и мягкости. Маленькая сіенская картина, когда она превосходна, является истинной радостью для глазъ; но прекрасныя произведенія очень рѣдки въ этой

*) Эти мысли, которыя я передаю въ нѣсколькихъ словахъ, были высказаны Леономъ де Лабордъ около 1849 г. и развиты въ 1890-мъ году Куражо

школѣ, которая создавала слишкомъ много и слишкомъ поспѣшно. Недостатокъ сіенской школы заключается въ томъ, что она стремилась къ выразительности и передачѣ чувствъ больше, чѣмъ къ совершенству формы, что она топталась на мѣстѣ и не сумѣла, сохраняя всѣ свои привлекательныя свойства, пойти впередъ вслѣдъ за флорентійнцами по суровому пути натурализма. Начиная съ XV-го вѣка, вдохновеніе сіенской школы изсякаетъ; Флоренція, воспользовавшись ея уроками, посылаетъ теперь туда своихъ художниковъ.

Первымъ изъ великихъ художниковъ Флоренціи былъ Джотто, умершій въ 1336-мъ году. Его настоящимъ учителемъ былъ, повидимому, римскій мозаичистъ, Пьетро Каваллини, прекрасныя фрески котораго были найдены въ Санта-Чечиліа-инъ-Трастевере *). Чтобы хорошо знать Джотто, надо изучать его фрески: даже одна изъ его лучшихъ картинъ, находящаяся въ Луврѣ: Стигматизація Св. Франциска, даетъ очень слабое представленіе о его талантѣ. Рисунокъ Джотто не всегда хорошъ, его драпировки тяжелы и головы вульгарны; но какъ ясно и поэтично умѣетъ онъ выразить свою мысль! Фрески Джотто въ Ассизѣ, въ которыхъ онъ изображаетъ жизнь Св. Франциска, въ Падуѣ и церкви Санта Кроче во Флоренціи (рис. 227) принадлежатъ къ самымъ привлекательнымъ произведеніямъ искусства, хотя фигуры, взятыя отдѣльно, не выдерживаютъ строгой критики.

Вдохновителями Джотто были готическіе художники, именно Джованни Пизано († 1329), но, главнымъ образомъ, онъ вдохновлялся природой; его послѣдователи были исключительно джоттистами и потеряли благотворную связь съ природой. Ихъ школа, очень плодовитая, распространилась по всей Италіи. Среди нея находится много находчивыхъ и плодотворныхъ иллюстраторовъ, подобно неизвѣстнымъ авторамъбольшихъ фресокъ въ Кампо Санто въ Пизѣ; но, поглощенные желаніемъ «разсказать», они очень мало стремились къ совершенству и чистотѣ формы. Джоттизмъ создалъ только одного великаго художника, монаха Фра Анджелико да Фьезоле (1387—1455); но, кромѣ того, на Анджелико оказали вліяніе фрески Мазаччо, бывшаго натуралистомъ. Фра Анджелико былъ, по преимуществу, художникомъ христіанства, но христіанства

*) Въ 1-мъ изданіи иначе: «Былъ ли Джотто подъ вліяніемъ Дуччо? Это вполнѣ возможно. Но заслуга его, заключается, главнымъ образомъ, въ томъ, что онъ порвалъ съ византійской традиціей, отъ которой Дуччо еще не вполнѣ освободился». Ср. Вёрманъ, Исторія искусства, II, 520: «Вазари не колеблясь называетъ Каваллини ученикомъ Джотто... Но въ послѣднее время стараются поставить обоихъ художниковъ въ обратныя отношенія и сдѣлать изъ Джотто если не ученика, то послѣдователя Каваллини. Вѣроятнѣе, что въ различіяхъ, замѣчаемыхъ въ ихъ стилѣ, выразилась только самостоятельность, съ которой они направлялись къ одинаковымъ цѣлямъ, независимо другъ отъ друга. Общей цѣлью было освобожденіе отъ византійской традиціи». *Прим. пер.*

въ пониманіи Св. Франциска. Никто лучше его не умѣлъ выразить радость вѣры и сладости страданія за нее, блаженства праведниковъ. Однако онъ былъ также,—хотя это иногда забываютъ, — и ученымъ художникомъ, который зналъ формы человѣческаго тѣла лучше, чѣмъ Джотто; но на его мистической лирѣ было очень мало струнъ. Въ его прекрасномъ талантѣ чувствуется приторность, отблескъ наивной души, горизонтъ которой ограниченъ монастырскими стѣнами. Его Мадонны и ангелы сначала насъ чаруютъ, но потомъ надоѣдаютъ своею приторностью; въ этой благочестивой овчарнѣ не хватаетъ волка (рис. 228, 229). Лучшій ученикъ Фра Анджелико, Беноццо Гоццоли (1420—1498), въ своихъ фрескахъ въ палаццо Риккарди во Флоренціи, Санъ Джиминьяно, Монте-Фалько и Пизѣ является самымъ восхитительно-наивнымъ разсказчикомъ Возрожденія; въ его глазахъ жизнь подобна золотымъ грезамъ дѣтства (рис. 230, 231). Но міръ населенъ не дѣтьми и питается не золотыми грёзами. Джоттизмъ могъ бы привести флорентійское искусство къ ничтожеству назидательныхъ картинъ, если бы натурализмъ, такъ блестяще выраженный Донателло, не нашелъ бы и въ живописи своего послѣдователя и великаго истолкователя, Мазаччо (1401—1428). Капелла Бранкаччи во Флоренціи, украшенная фресками Мазаччо, была источникомъ животворнаго вдохновенія для всего флорентійскаго искусства XV-го вѣка (рис. 232). Его современники — подобно ему вдохновленные Донателло—Паоло Учелли,

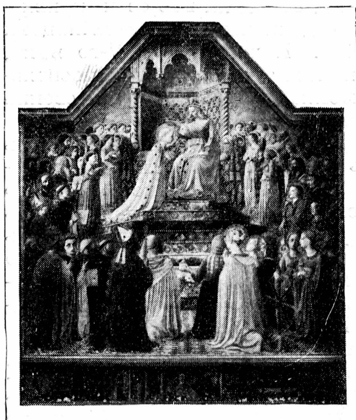


Рис. 229. — Фра Анджелико. Вѣнчаніе св. Дѣвы. (Луврскій Музей).

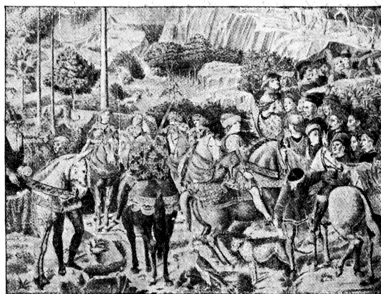


Рис. 330. Беноццо Гоццоли. Цари волхвы. Дворецъ Риккардиво Флоренціи.

первый художникъ, изображавшій битвы и соблюдавшій перспективу, Андреа дель Касантьо, художникъ, въ силѣ доходящій почти до грубости, окончательно освободили флорентійцевъ отъ приторности (рис. 233, 234). Фра Филиппо Липпи, тоже монахъ, но монахъ не отказавшійся отъ радостей жизни (1406—1469), въ своемъ талантѣ объединяетъ Фра Анджелико и Мазаччо; въ его шедеврахъ, изъ которыхъ одинъ находится въ Луврѣ, сила, часто рѣзкая, проникнута чувствомъ нѣжности (рис. 236). Веррокkіо, извѣстный больше, какъ скульпторъ (1435 — 1488), въ немногочисленныхъ своихъ картинахъ является мастеромъ рисунка; изъ флорентійскихъ художниковъ онъ первый понялъ пейзажъ и ту роль, которую играетъ въ немъ не только форма, но также воздухъ и свѣтъ. Припомнимъ во всякомъ случаѣ, что за десять лѣтъ до его рожденія братья ванъ Эйки писали уже во Франціи

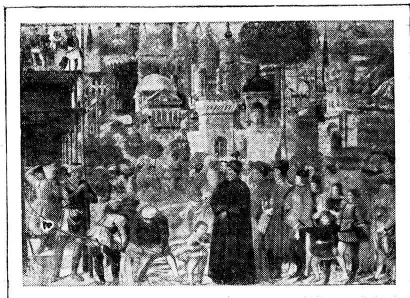


Рис. 231. — Беноццо Гоццоли. Медичи смотрятъ на постройку Вавилонской башни. Фреска въ Campo Santo въ Пизѣ.



Рис. 232. — Мазаччо. Св. Петръ и св. Іоаннъ, творящіе милостыню. Церковь Кармине во Флоренціи.



Рис. 233. — Андреа дель Кастаньо. Портретъ Пиппо Спано Флоренція, музей «Св. Аполлонія»

восхитительные пейзажи: итальянское искусство, какъ выразился Куражо, было любимымъ сыномъ, но не первенцемъ Возрожденія.—Болѣе молодой, чѣмъ Верроккіо, Боттичелли (1444—1510) былъ ученикомъ Фра Филиппо, но находился, такъ же какъ и Веррокіо, подъ вліяніемъ Антоніо Поллайуоло, который самъ былъ ученикомъ Донателло и Учелли (рис. 238). Геніальный Боттичелли является однимъ изъ самыхъ оригинальныхъ художниковъ; онъ одаренъ творческой силой, но безпокоенъ и неуравновѣшенъ; его погоня за выразительностью линій часто доводила его до вычурности. Въ очень сложномъ наслажденіи, которое доставляютъ его произведенія, есть какая-то нервная возбужденность, доходящая до чрезмѣрности. Говорятъ о сверхъ-человѣкѣ, созданіи больного мозга Ницше; Боттичели представляетъ собою сверхъ-художника. Онъ не былъ колористомъ и даже не старался имъ быть, но при помощи красокъ онъ умѣетъ дать вибрацію своимъ непрерывнымъ и несущимъ заразу линіямъ. Когда онъ прекрасенъ, какъ, напр., въ флорентійской Веснѣ, онъ является самымъ совершеннымъ выраженіемъ гуманизма и квинтъэссенціей флорентійской утонченности. Самыхъ горячихъ поклонниковъ Боттичелли нашелъ среди неврастениковъ конца XIX-го вѣка. Они захлебываются отъ восторга (потому что иначе восторгаться неврастеники не умѣютъ) не только передъ его недостатками, но даже передъ недостатками его самыхъ грубыхъ подражателей. Чтобы почувствовать его настоящую силу и животворную утонченность, необходимо быть основательнымъ знатокомъ искусства.

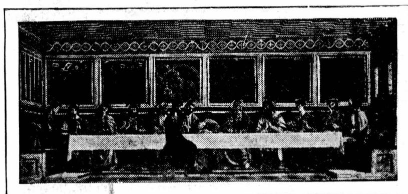


Рис. 234. Андреа дель Кастаньо. Тайная вечеря. Флоренція, музей «Св. Аполлонія».

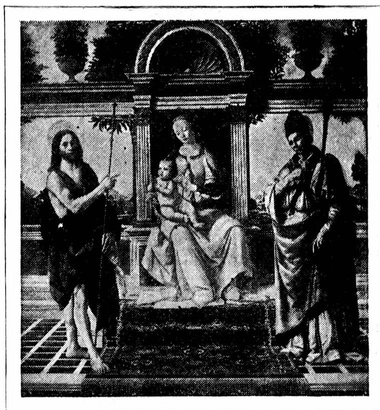


Рис. 235. — Веррокіо и Лоренцо ди Креди. Мадонна и двое святыхъ. Соборъ въ Пистойѣ. (Клише Алинари во Флоренціи).



Рис. 236. — Филиппо Липпи. Фрагментъ изъ вѣнчанія Дѣвы. Флоренція. (Клише Андерсона въ Римѣ).



Рис. 237. — Веррокіо. Богоматерь съ Младенцемъ и двумя ангелами. (Національная галлерея въ Лондонѣ). (Клише Hanfstaengl'я въ Мюнхенѣ).

Два удивительно привлекательныхъ художника, остроумныхъ, изящныхъ, нетрудныхъ для пониманія, великолѣпно выражаютъ симпатичныя стороны поздняго итальянскаго Возрожденія. Старшій изъ нихъ, Доменико Гирландайо (1449—1494), представляетъ собою нѣсколько смягченныя черты Верроккіо; его большія религіозныя композиціи выигрываютъ отъ яркихъ и прозрачныхъ красокъ. Въ Луврѣ хранится одинъ изъ его шедевровъ: Посѣщеніе Богородицей Св. Елизаветы (рис. 241—243). Произведеній другого художника, Филиппино Липпи, въ Луврѣ совсѣмъ нѣтъ. Сынъ Фра Филиппо и ученикъ Боттичелли, онъ относительно своего учителя занималъ то же положеніе, что Гирландайо относительно Верроккіо. Этому даровитому и плодовитому, хотя мало изобрѣтательному, художнику живопись обязана цѣлымъ рядомъ прекрасныхъ произведеній, изъ которыхъ лучшимъ, пожалуй, является Явле



Рис. 238. — А. Поллайуоло. Товій и ангелъ. (Туринскій Музей). (Клише Андерсона въ Римѣ).

ніе Богоматери святому Бернарду въ Бадіа во Флоренціи (рис. 244—246). Къ этой же группѣ художниковъ можно отнести также Пьеро ди Козимо, творца прелестныхъ идиллій, тонкаго портретиста и сотоварища Леонардо, неравнаго ему по силѣ, и Лоренцо ди Креди, картина котораго, исполненная въ сотрудничествѣ съ его учителемъ Верроккіо, служитъ украшеніемъ собора въ Пистойѣ (рис. 235).



Рис. 239. — Боттичелли. Аллегорія весны. Флорентійская Академія).

Мы оставимъ пока въ сторонѣ двухъ титановъ флорентійскаго Возрожденія, Леонардо да Винчи и Микель-Анджело. Но сейчасъ будетъ умѣстнымъ сказать нѣсколько словъ о двухъ художникахъ южной Тосканы и Романьи: Пьеро-деи-Франчески и его ученикѣ, Лукѣ Синьорелли. Пьеро (1416—1462), учитель чарующаго Мелоццо да Форли, занимаетъ совсѣмъ одинокое мѣсто въ итальянскомъ искусствѣ; объективный и холодный со своими длинными и блѣдными фигурами онъ даетъ впечатлѣніе чего-то безпокойнаго и призрачнаго, связаннаго съ грустью и презрѣніемъ (рис. 247). Синьорелли (1441—1523) представляетъ собою въ живописи XV-го вѣка то же, что Данте въ литературѣ; онъ также



Рис. 240. — Боттичелли. Богоматерь съ Младенцемъ и двумя ангелами. («Амвросіана» въ Миланѣ). (Клише Алинари во Флоренціи).



Рис. 241. — Д. Гирляндайо. Посѣщеніе Богородицей св. Елизаветы. (Луврскій Музей).

проникнутъ печалью и энергіей, доходящей почти до суровости, даже въ прелестныхъ женскихъ лицахъ съ сильными подбородками (рис. 250 а). Но подъ этой мощной маской скрывается чувство. Его Конецъ Міра въ Орвіетскомъ Соборѣ уже предвѣщаетъ Страшный Судъ Микель-Анджело въ Сикстинской Капеллѣ (рис. 250); его Воспитаніе Пана въ Берлинскомъ музеѣ является шедевромъ строгаго и скульптурнаго рисунка.

Такимъ образомъ, флорентійская живопись движется между двумя крайностями: мистицизмомъ, проникнутымъ нѣжностью, и мощью, проникнутой печалью. Она является отраженіемъ общества безпокойнаго, горячаго, въ постоянныхъ распряхъ, общества, гдѣ наряду съ христіанскимъ фанатизмомъ Савонаролы уживается почти языческій гуманизмъ двора Медичи. Античное искусство научило его рисунку, дало ему образцы для правильнаго воспроизведенія формы, но не могло передать ему своего духа. Корни души флорентійца всецѣло находятся въ средневѣковьѣ; въ ней нѣтъ ничего ни греческаго, ни римскаго, потому что она еще слишкомъ религіозна, и радостныя или ужасныя видѣнія загробнаго міра то зажигаютъ ее радостью, то, приводятъ въ мрачное уныніе.



Рис. 242. — Д. Гирляндайо. Поклоненіе волхвовъ. Церковь Innocents во Флоренціи. (Клише Алинари во Флоренціи).

Флорентійская скульптура начинается съ Лоренцо Гиберти (1378—1465). Между 1405 и 1452 годами онъ сдѣлалъ рядъ удивительныхъ барельефовъ на библейскія темы, которые украшаютъ двѣ большія бронзовыя двери флорентійскаго баптистерія. Объ одной изъ нихъ Микель-Анджело сказалъ, что она достойна украшать рай (рис. 249).



Рис. 243. — Д. Гирляндайо. Рожденіе св. Іоанна. Церковь Санта-Марія Новелла во Флоренціи. (Клише Алинари во Флоренціи.)

Техника его барельефовъ напоминаетъ живописную технику своими перспективными планами и тѣмъ, что изображаетъ болѣе отдаленныя фигуры людей менѣе выпуклыми. Подобно фрескамъ Мазаччо, эти барельефы служили источникомъ вдохновенія для всей флорентійской школы.

Въ ту же эпоху великій Донателло (1386—1466) далъ въ своихъ статуяхъ святыхъ, въ портретахъ и барельефахъ примѣръ поразительнаго натурализма; но въ изображеніяхъ юности онъ проявлялъ въ то же время тонкое изящество (рис. 251 — 254). Натурализмъ Донателло воплощаетъ въ бронзѣ и мраморѣ идеалъ флорентійцевъ, людей высокихъ, сильныхъ, энергичныхъ и выразительныхъ съ головы до ногъ.



Рис. 244. — Филиппино Липпи. Поклоненіе волхвовъ. (Музей Уффици во Флоренціи).

Идеалъ этотъ составляетъ почти полную противоположность классическому идеалу античнаго міра, но онъ сроденъ искусству нашего времени, освобожденному отъ ига академизма: Роденъ и Константэнъ Менье являются наслѣдниками Донателло, кото-

рый, въ свою очередь, связанъ съ готическимъ направленіемъ гораздо тѣснѣе, чѣмъ съ искусствомъ греческихъ и римскихъ скульпторовъ.

Одинъ изъ учениковъ Донателло, Верроккіо (1435—1488), былъ одновременно живописцемъ и скульпторомъ. Учитель Леонардо да Винчи, Лоренцо ди Креди и многихъ другихъ, онъ, создалъ самую прекрасную конную статую Возрожденія—не исключая и Гаттемалаты Донателло въ Падуѣ—величественное изображеніе кондотьера Коллеоне въ Венеціи (1479; рис. 255).



Рис. 245.—Филиппино Липпи. Явленіе Богородицы св. Бернарду. Церковь Бадіа во Флоренціи. (Woermann, Malerei, т. II, изд. Seemann).

Другой ученикъ Донателло, Дезидеріо да Сеттиньяно, умершій очень молодымъ въ 1464 (рис. 256), основалъ прекрасную школу мраморщиковъ съ болѣе мягкимъ и идеальнымъ направленіемъ, чѣмъ Донателло, которая оставила намъ головки Мадоннъ, портреты женщинъ и дѣтей нѣжныхъ, но подернутыхъ дымкой грусти, съ чувствомъ, незнакомымъ античному искусству. Къ этой школѣ принадлежатъ Мино да Фьезоле († 1484), Антоніо Росселино († 1478) и Бенедетто да Майано († 1497). Ихъ талантъ проявлялся, главнымъ образомъ, въ созданіи портретовъ, барельефовъ, заказанныхъ по обѣту, алтарей и надгр[illegible]хъ плитъ въ [illegible]ъ (р[illegible]с. 2[illegible]



Рис. 246.—Школа Филиппино Липпи. Богоматерь съ Младенцемъ. Палаццо Питти во Флоренціи. (Клише Алинари во Флоренціи).

Одновременно съ Донателло въ С[illegible]

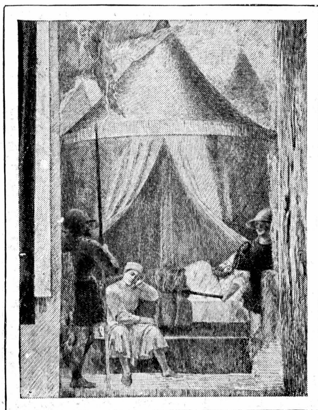


Рис. 247.—Пьеро деи Франчески. Сонъ Константина. Церковь св Франциска въ Ареццо.

Якопо делла Кверча, оригинальный и сильный скульпторъ, несомнѣнно находившійся подъ вліяніемъ фламандскаго и бургундскаго искусства, которому подражалъ и Микель-Анджело (рис. 260). Во Флоренціи въ это время работалъ чарующій художникъ, Лука делла Роббіа, цвѣтные, покрытые глазурью барельефы котораго послужили однимъ изъ источниковъ генія Рафаэля; другіе члены той же семьи, Джованни и Андреа, продолжали этотъ родъ искусства до 1530 г. (рис 261, 261 а).

Якопо Татти, называемый Сансовино (1486—1570), ученикъ Андреа Сансовино (рис. 264), умѣлъ дать скульптурному генію Возрожденія благородныя формы, такъ какъ, подобно Рафаэлю въ живописи, онъ умѣлъ примирить классическій духъ съ духомъ христіанства (рис. 263).

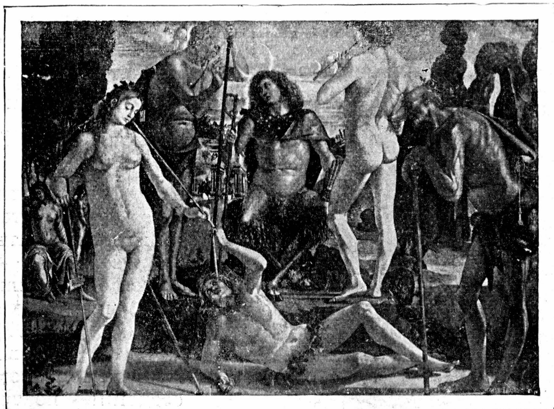


Рис. 248. — Л. Синьорелли. Воспитаніе Пана. (Берлинскій Музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхенъ).

Почти всѣ великія произведенія флорентійскихъ скульпторовъ остались на ихъ родинѣ, тогда какъ созданія живописцевъ, большей частью, распространились по музеямъ

другихъ странъ Европы. Благодаря этому первые извѣстны менѣе вторыхъ; но они заслуживаютъ этой извѣстности не меньше, чѣмъ произведенія живописи. И даже если бы живопись XV-го вѣка исчезла, подобно греческой живописи, геній Возрожденія въ цѣлости сохранился бы въ произведеніяхъ великихъ скульпторовъ.



Рис. 249. — Гиберти. Исторія Исаака и Іакова. Вторая дверь Баптистерія во Флоренціи.

Но какъ велика разница между Флоренціей, этими Аѳинами XV-го вѣка, и Аѳинами Перикла! Во Флоренціи очень рѣдки произведенія, которыя обнаруживали бы равновѣсіе между интеллектомъ и чувствами; мы встрѣчаемъ то рѣзкій, неспокойный, почти болѣзненный реализмъ, то томное изящество, съ печатью меланхоліи даже въ выраженіи радости. Это происходитъ оттого, что между Аѳинами и Флоренціей стоитъ христіанство, чисто духовная религія, которая обоготворила страданіе и предала проклятію плоть. Послѣ догматическаго и сухого періода, который заканчи-

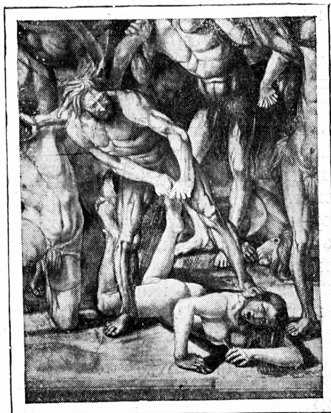


Рис. 250. —Синьорелли. Осужденные. Фрагментъ большой фрески изъ Собора въ Орвьето. (Клише Андерсона въ Римѣ).



Рис. 250а. — Си[illegible]ьорел[illegible]и. Ма[illegible] Соломія. Фрагмент[illegible] распяті[illegible] в[illegible]го Сансе[illegible]лькро. (Кли[illegible] нари).



Рис. 251. — Давидъ Донателло во Флоренціи.

вается въ XIII-мъ вѣкѣ, христіанство становится, главнымъ образомъ, благодаря Франциску Ассизскому (умершему въ 1226), религіей мистической нѣжности и экзальтированнаго аскетизма. Невозможно въ достаточной мѣрѣ оцѣнить, насколько важенъ былъ для искусства поздняго Возрожденія моральный переворотъ, произведенный учениками Св. Франциска.

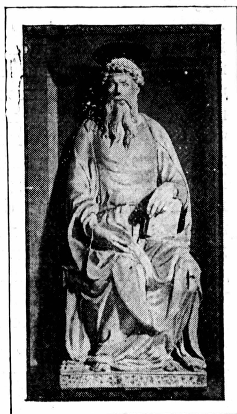


Рис. 252. — Св. Іоаннъ Донателло. Соборъ во Флоренціи.

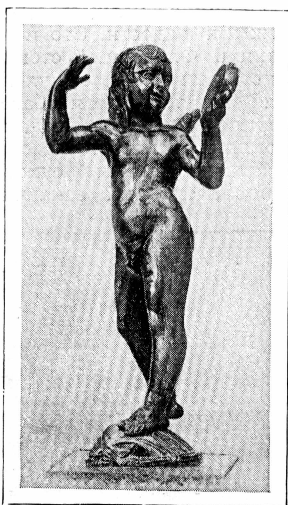


Рис. 25[illegible] — Донателло. Ангелъ съ тамбу[illegible] (Берлинскій Му[illegible] изъ [illegible]е-

Главнымъ свойствомъ флорентійской скульптуры, иногда выраженнымъ, но въ меньшей степени, и въ живописи, является тонкость и увѣренность линій. Почему копія съ шедевра не можетъ быть, въ свою очередь, шедевромъ? Потому что личное чувство великаго художника выражается не только въ замыслѣ, расположеніи фигуръ, но и въ безконечно тонкихъ оттѣнкахъ рисунка, которые ускользаютъ отъ вниманія копировщика. Совершенно справедливо въ картинахъ различаютъ мѣста живыя и мѣста мертвыя. Только въ первыхъ чувствуется то, чтò одинъ изъ современныхъ критиковъ, Беренсонъ, называетъ чѣмъ-то осязаемымъ въ живописи (valeurs tactiles), т.-е. тотъ едва замѣтный трепетъ жизни, который воздѣйствуетъ на наше чувство зрѣнія подобно

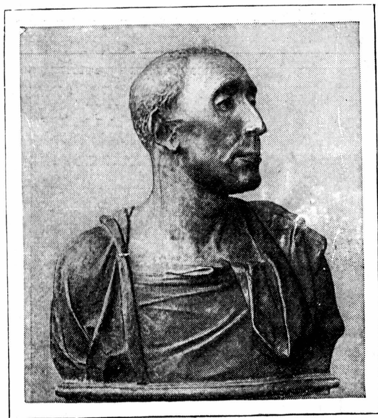


Рис. 254. — Донателло. Бюстъ Никколо да Уццано (?). Національный Музей во Флоренціи.

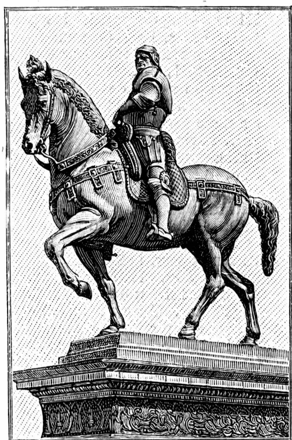


Рис. 255. — Верроккіо. Памятникъ Коллеоне въ Венеціи.

живому тѣлу подъ нашими пальцами. Геніальные художники обладаютъ таинственной силой вносить жизнь въ каждый изгибъ очертаній, въ каждый маленькій кусочекъ поверхности; достаточно замѣтить въ произведеніи искусства мертвыя, т.-е. незначительныя лишенныя выраженія и мысли линіи и поверхности, чтобы признать въ немъ или копію или работу посредственнаго художника. Въ этомъ отношеніи очень поучительно сравнить, напр., въ Луврѣ одного изъ рабовъ Микель Анджело, мраморъ, въ которомъ все проникнуто трепетомъ жизни, со статуей Кановы или Прадье, въ которыхъ изящество общихъ очертаній не можетъ искупить холодности лѣпки, слабой и рыхлой манеры исполненія. Уже древніе знали, что этотъ нѣжный трепетъ жизни является главнымъ свойствомъ шедевра: еще Ви[illegible]гилій сказалъ: spi[illegible]tia molliu[illegible]



Рис. 256. — Дезидеріо да Сеттиньяно. Мадонна съ Младенцемъ; во Флоренціи.

БИБЛІОГРАФІЯ.—Работы X. Kraus, A. Venturi, Michel, указанныя въ XI гл.—L. Courajod, Leçons professées à l'École du Louvre t. II, Paris, 1901 (возникновеніе Ренессанса; cf. Gazette, 1888, I, p. 21); E. Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance en Italie, 3 vol., Paris, 1889—1895; J. Burckhardt, Der Cicerone, 8 изд. Bode, 3 тома, Leipzig 1901 (франц. переводъ Gérard'a съ 5-го нѣм. изданія); Die Cultur der Renaissance in Italien, 8 изд. Гейгера, 2 тома, Leipzig, 1901 г.; есть русскій переводъ; L. Pastor, Geschichte der Päpste, 4 изд.., t. I—III, Freiburg, 1900 (эпоха Ренессанса); E. Müntz, Les Précurseurs de la Renaissance, Paris, 1882 (итальянское значительно дополненное изданіе, Флоренція, 1902); H. Wölffln, Die Klassische Kunst, Einführung in die italienische Renaissance, München, 1901 (эволюціонная точка зрѣнія; есть англійскій переводъ).

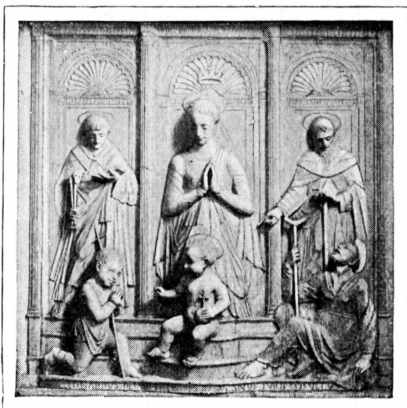


Рис. 257. — Мино да Фьезоле. Богоматерь съ Младенцемъ и святыми. Соборъ во Фьезоле.

J. Crowe et G. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, перев. Jordan'a, 6 vol., Leipzig. 1869—1876 (новое итальянское изданіе въ пяти томахъ, 1886—1892; два новыхъ англійскихъ изданія начали выходить въ свѣтъ въ Лондонѣ, 1903 г., 1908 г.); Woermann—Waltmann, Geschichte der Malerei, 3 vol., Leipzig, 1879—1888; J. Lermolieff (псевдонимъ итальянскаго сенатора Morelli), Kunstkritische Studien über italienische Malerei, 3, vol. Leipzig, 1890—1893 (есть итальянское и англійское изданія); B. Berenson, The study and criticism of italian art, t. II, London, 1902 (съ изложеніемъ метода Морелли; методъ этотъ сводится къ тому, что признаніе извѣстнаго художника авторомъ того или другого произведенія искусства контролируется изученіемъ мельчайшихъ деталей выполненія. Cf. Revue critique, 1895, I, p. 271); G. Lafenestre, La peinture italienne jusqu'à la fin du XV-e siècle, Paris, 1900; H. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien, Berlin, 1903.



Рис. 2[illegible] — А. Росселино. Рождество. Церко[illegible]онтоливето въ Неаполѣ. (Кл[illegible]ише А[illegible]ари во Флоренціи).

W. Lübke, Geschichte der Plastik, 3 изд., 2 vol., Leipzig, 1880; Ch. Perkins, Les Sculpteurs italiens, пер. Haussoulier'a,



Рис. 259. — Бенедетто да Майано. Благовѣщеніе. Церковь Монтоливето въ Неаполѣ. (Клише Алинари, Флоренція).

Paris, 1869 (новое изд., Paris, 1891); W. Bode, Die italienische Plastik, 3 изд., Berlin, 1902; L. F. Freeman, Italian sculptors of the Renaissance, London, 1902; Venturi, Storia dell'arte italiana, t. V, Milan, 1905.

A. Brach, Nicola und Giovanni Pisano, Strassburg, 1903. Объ апулійскомъ происхожденіи Николая Пизанскаго: Polaczek, Repert. für Kustwissenschaft, 1903, p. 361 (противъ апулійскаго происхожденія); E. Bertaux, L'Art dans l'italie mérid., Paris, 1903, t. I, p. 787 (за апулійское происхожденіе); cf. Male, Gazette, 1905, p. 117.

L. Douglas, A history of Siena, London, 1902; W. Rothes, Die Blütezeit der Sienesischen Malerei, Strassburg, 1904; H. Heywood-Lucy Olcott, A guide to Siena, history and art, Sienne, 1903; S. Borghesi — L. Banchu, Nuovi documenti per la storia dell'arte senese, Sien, 1898; F. Wickhoff, Ueber die Zeit der Guido von Siena, (Mittheil. des Instit. für österreich. Geschichtsforschung, 1898, t. X, 2 (легенда о Чимабуэ); A. Aubert, Die Cimabuefrage, Leipzig, 1907, (cf. Burl. Mag., декабрь, 1907, p. 171); A. Pératé, Duccio (Gazette, 1893, I, p. 89); B. Berenson, A Sienese painter of the Franciscan legend, Sassetta (Burlington Magazine, 1903, III, p 3; cf. L. Douglas, Ibid., 1903, II, p 265); E. Bertaux, Sancta Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli del secolo XIV, Napoli, 1899 (cf. Repertorium, 1899, p. 401); A. Gosche, Simone Martini o Leipzig, 1899; B. Supino, Arte Pisana, Firenze, 1903.

R. Davidsohn, Geschichte von Florenz, t. I, Berlin, 1896 (cf. Repertorium, 1897, p. 215); E. Müntz, Florence et la Toscane, Paris, 1896; M. Conway, Early Tuscan art, London, 1903.

B. Berenson, The drawings of the Florentine painters London, 1903 (2 огромныхъ in folio, чрезвычайно дороги); The Florentine painters of the Renaissance, 2 изд., London, 1900; G. Lafenestre—E. Richtenberger, Florence, Paris, 1895 (живопись); M. Zimmermann, Giotto und die Kunst im Mittelalter, 2 vol., Leipzig, 1899—1900; H. Thode, Giotto, Bielefeld, 1900; J. Ruskin, Giotto and his w[illegible]s in Padua, London, 1900; M. Perkins, Giotto., London, 1902; J. B. [illegible]ino, Il Camposanto di Pisa, Firenze, 1896 (cf. Repertorium, 18[illegible], p. 67);

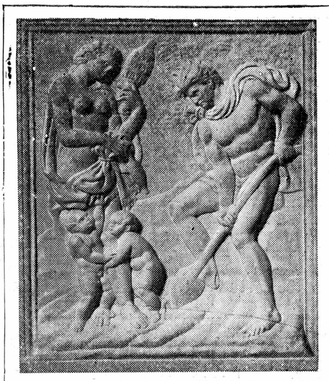


Рис. 260. — Я. делла Кверча. Адамъ Ева. Церковь св. Петронія въ Болоньѣ.

O. Siren, D. Lorenzo Monaco, Stassrburg, 1905; Giottino, Leipzig, 1908; L. Douglas, Fra Angelico, 2 изд., London, 1902; A. Schmarsow, Masaccio-Studien, Cassel 1895—1900 (о капеллѣ Бранкаччи и объ авторѣ фресокъ, которыя ее украшаютъ, cf. Gazette, 1902, I, p. 89); W. Weisbach, Francesco Pesellino, Berlin, 1901 (cf. Gazette, 1907, I, p. 341); C. Loser, Uccello (Repertorium, 1898, p. 83); Wolfram Waldschmidt, A. del Castagno, Berlin, 1900; M. Cruttwell, A. Pollajuolo, London, 1907; H. Ulmann, Bilder und Zeichnungen der Pollajuoli (Jahrbücher Берлинскаго Музея, 1894, p. 230) M. Cruttwell, Verrocchio, London, 1904; H Mackowsky, Verrocchio, Bielefeld, 1901; Ulmann, Botticelli, München, 1893; Et. Steinmann, Botticelli, Bielefeld, 1897 (англ. пер. London, 1904); H. Horne, Botticelli, London, 1908; Ch, Diehl, Botticelli, Paris, 1906; E. Müntz, Botticell (Gazette 1898, II, p. 177); E. Jacobsen, Allegoria della Primavera di Botticelli (Archivio dell'arte, 1897, p. 321); H. Mackowsky, Jacopo del Sellaio (Jahrbücher. Берлинскаго Музея, 1899); E. Steinmann, Ghirlandajo, Bielefeld, 1897; G. Davies, D. Ghirlandajo, London, 1908; E. Strutt, Fra Filippo Lippi, L. 1902; J. B. Supino, Les deux Lippi, франц. пер. Crozals'a, Florence, 1904; W. G. Waters, Piero della Francesca, London, 1901; B. Berenson, Alessio Baldovinetti et P. della Francesca (Gazette, 1898, II, p. 39); F. Wilting, P. dei Franceschi, Strassburg, 1898; M. Cruttwell, Signorelli, London, 1902; F. Knapp, Piero di Cosimo, Halle, 1899; H. Haberfeld, Piero di Cosimo, Breslau, 1901 E. Steinmann, Die Sixtniische Kapelle, t. I, München, 1901 (эпоха Сикста IV); W. Kallab, Die toskanische Landschafsmalerei (Jahrbücher Вѣнскаго Музея, 1090); J. Guthmann, Die Landschafts—malerei der toskanischen und umbrischen Kunst, Leipzig, 1902; F. Rosen, Die Natur in der Kunst, Leipzig, 1903.



Рис. 261. — Лука делла Роббіа. Богоматерь съ двумя ангелами. Via dell' Agnolo, во Флоренціи. (Клише Алинари, Флоренція).

M. Reymond, La Sculpture florentine, Florence, 1898; W. Bode, Florentinisce Bildhauer der Renaissance, Berlin, 1902 M. Reymond, Lorenzo Ghiberti (Gazette, 1896, I, p. 125); Hope Rea, Donatello, London, 1900; A. G. Meyer, Donatello, Bielefeld, 1902; B. Bertaux, Autour de Donatello (Gazette, II, p. 241); Frida Schottmüller, Donatello, München, 1905 (cf. Reper-



Рис. 261а. — Андреа делла Роббіа. Богоматерь съ двумя святыми. Соборъ въ Прато.

torium, 1905, p.384); E. Müntz, Andrea Verrocchio et le Tombeau de Francesca Tornabuoni (Gazette, 1891, II, p 17); F. Wolff, Michelozzo di



Рис. 262. — Андреа делла Роббіа. Посѣщеніе Богородицей св. Елизаветы. Церковь Санто Джованни въ Пистойѣ.

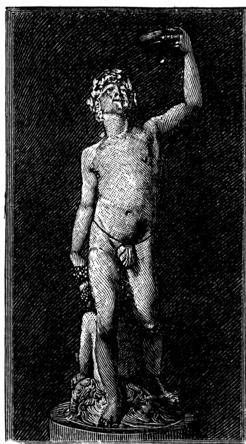


Рис. 263. — Якопо Сансовино. Вакхъ. (Національный Музей во Флоренціи).

Bartolomeo, Strassburg, 1900; M. CrutLwell, Luca and Andrea della Robbia, London, 1902; (cf. MaryPogan, Gazette, 1905; I. p. 4256); S. Weber, Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance, Heidelberg, 1898.

F. Lippmann, Der Kupferstich, 3 изд., Berlin, 1905; H. Delaborde, La Gravure, P., s. d.; A. M. Hind, History of engraving, London, 1908; Armand, Les Médailleurs italiens des XV et XVI siècles, 2 изд., 3 vol., Paris, 1883—1887; A. Heiss, Les Médailleurs de la Renaissance, 7 vol., Paris, 1881—1887; C. von Fabriczy, Medaillen der ital. Renaissance, Leipzig, 1903 (cf. Bode, Zeitschrift für bildende Kunst, 1903, II p., 36); E. Molinier, Les Plaquettes, Paris, 1886; J. Maindron, Les Collections d'armes du Louvre et du Musée d'Artillerie (Gazette, 1891, II, p. 466; 1893, II, p. 265); Les Armes, Paris, s. d.

A. de Champeaux, Le Meuble, t. I., Paris, 1888; E. Molinier, Les Meubles du Moyen Age et de la Renaissance, Paris, 1896; Les Ivoires, Paris, 1896; L'Emaillerie, Paris, 1901; A. Maskell, Ivories, London 1905 г.; J. W. Brad' A dictionary of Minia

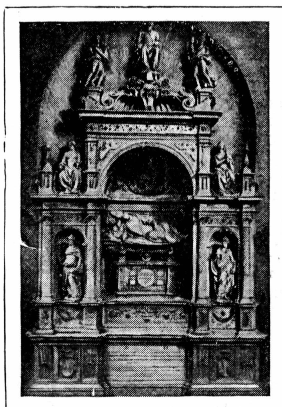


Рис. 264. — Андреа Сансовино. Могила кардинала Асканіо Сфорца въ S. Maria del Popolo (Римъ).

rists, Illuminators etc, London, 1888; F. H. Jackson, Intarsia and marquetry, London, 1908; Drury Fortnum, Maiolica, London, 1896; O. von Falke, Majolika, Berlin, 1896; W. Bode, Altflorentinische Majoliken (Jahrbücher Берлинскихъ Музеевъ, 1898, p. 206); H. Wallis, Early italian majolics, London, 1901 (cf. Gazette, 1902, I, p. 352); A. Darcel, La Céramique italienne (ibid., 1892, I, p. 136); E. Molinier, La Céramique italienne au XV siècle, Paris, 1888; R. Davillier, Les origines de la Porcelaine en Europe Paris 1882; G. Vogt La Porcelaine, Paris, s. d.; R. L. Hobson Porcelain, London, 1906, Th. Deck, La Faïence, Paris, s. d.; H. Cunynghame, European enamels; New-York, 1907; E. Müntz. La Tapisserie, 3 изд., Paris, 1888; W. G.Thomson, A history of tapestry, London, 1907; G. Migeon, Les Tissus, Paris, 1909; Isabelle Errera, Catalogue d'étoffes, 2 изд., Bruxelles, 1900 (600 гравюръ); H. Moore, The lace book (кружева), New-York, 1904.



ЛЕКЦІЯ ШЕСТНАДЦАТАЯ.

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Хотя Венеція въ XV-мъ и XVI-мъ вѣкѣ создала прекрасныхъ скульпторовъ, какъ, напр., троихъ Ломбарди, но, когда заходитъ рѣчь о венеціанской школѣ, намъ прежде всего приходитъ въ голову мысль о ея художникахъ—живописцахъ; поэтому и теперь мы займемся только ея живописью.

Венеціанская школа въ томъ видѣ, въ какомъ она является во время своего расцвѣта во второй половинѣ XV-го вѣка, вытекаетъ изъ двухъ болѣе стаыхъ школъ. Центромъ самой древней является островокъ Мурано, гдѣ долго господствовалъ византійскій стиль, смѣшанный съ вліяніемъ падуанской школы. Около XV-го вѣка самыми дѣятельными художниками были члены семьи Виварини; самый знаменитый изъ Виварини, Альвизо, родившійся въ 1450 г., былъ, кажется, учителемъ Лоренцо Лотто (рис. 265).



Рис 265. — Альвизе Виварини. Богоматерь и Младенецъ съ ангелами, играющими на лютнѣ. Церковь Спасителя въ Венеціи. (Клише Алинари, Флоренція).

Вторую старую венеціанскую школу основалъ Якопо Беллини, отецъ двухъ великихъ художниковъ, Джентиле и Джованни. Якопо былъ ученикомъ умбрійскаго художника Джентиле да Фабріано; но онъ находился больше подъ вліяніемъ падуанской школы, которая и является настоящей вдохновительницей великой венеціанской школы.

Въ Падуѣ, которая политически зависѣла отъ Венеціи, находился послѣ 1222 г. знаменитый университетъ, имѣвшій постоянныя сношенія съ долиной Рейна и Франціей; очень скоро Падуя сдѣлалась умственнымъ центромъ всей сѣверной Италіи. Вскорѣ въ Падуѣ появились флорентійскіе художники, именно Джотто и Донателло, изъ которыхъ послѣдній тамъ прожилъ десять лѣтъ (1443—1453). Падуанская школа является какъ бы синтезомъ флорентійскаго и

ства и греко-римскихъ барельефовъ. Нигдѣ больше не встрѣчаемъ мы такого сильнаго вліянія античной скульптуры, но все же на старомъ фонѣ готической суровости. Мантенья, ученикъ Скварчоне (1431—1506), былъ мощнымъ геніемъ; его можно очень хорошо изучить въ Луврѣ, хотя самыми значительными его произведеніями являются фрески въ Падуѣ и Мантуѣ. Его отвлеченный, скульптурный, въ равной мѣрѣ проникнутый готическими и классическими традиціями, необыкновенно точный и почти высокомѣрный въ своей сухости стиль проявляется не только въ его картинахъ, но также въ гравюрахъ и рисункахъ (рис. 266—268). Въ немъ чувствуется здоровая и животворная суровость, одинаково далекая какъ отъ джоттизма, такъ и отъ приторнаго классицизма академиковъ. Мантенья оказалъ огромное вліяніе на венеціанскую школу Беллини и даже на ея соперницу, школу Мурано; можно смѣло сказать, что всѣми своими высокими качествами великое искусство Венеціи XV-го вѣка обязано Мантеньѣ.

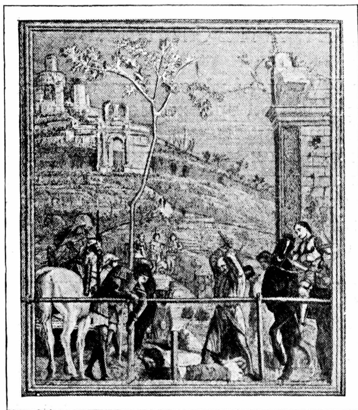


Рис. 266. — А. Мантенья. Мученіе св. Якова. Фреска въ «Эремитани», въ Падуѣ.

Третьимъ очень важнымъ элементомъ въ созданіи этой школы было вліяніе одного художника, который былъ родомъ изъ Сициліи, но жилъ въ Венеціи, именно Антонелло да Мессина. Онъ родился въ 1444-мъ году и, по преданію, отправился въ Флан[illegible] [illegible] тя того, чтобы [illegible] тамъ свое [illegible] у одного изъ преемниковъ ванъ-Эйковъ, мо[illegible] у [illegible] а Кристуса онъ научился техникѣ

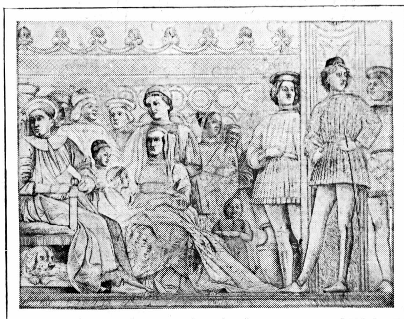


Рис. 267. — Мантенья. Варвара ранденбургская, маркиза Гонзаго и ея дворъ. Фреска во дворцѣ въ Мантуѣ.

живописи масляными красками. Но очень возможно, что венеціанцы, которые находились въ постоянныхъ торговыхъ сношеніяхъ съ сѣверной Европой, уже были знакомы съ этой техникой раньше него. Антонелло является авторомъ одного изъ самыхъ прекрасныхъ портретовъ Лувра, портрета человѣка, называемаго Кондотьеромъ; онъ писалъ также другіе портреты, почти равнаго достоинства, какъ, напр., портретъ, находящійся въ галлереѣ Тривульцо въ Миланѣ (рис. 269); ему же мы обязаны нѣсколькими маленькими картинами, поразительно хорошо исполненными, напр., Голгоѳа въ Антверпенѣ и Св. Іеронимъ въ Лондонской Національной Галлереѣ. Здѣсь умѣстно замѣтить, что въ эту эпоху масляными красками пользовались только для того, чтобы дать блескъ живописи, очень тщательно исполненной красками, разведенными клеемъ или яичнымъ бѣлкомъ, которая составляла какъ бы подмалевокъ картины. Первымъ художникомъ, который писалъ сразу и исключительно масляными красками былъ испанецъ Веласкесъ.

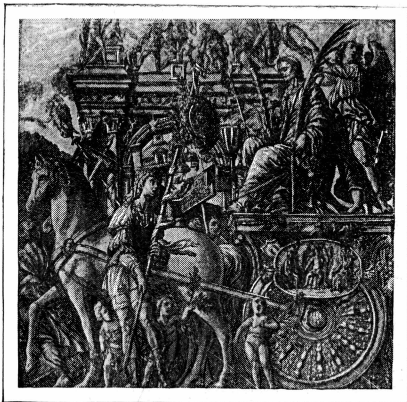


Рис. 268. — Мантенья. Тріумфъ Цезаря. Фрагментъ картона въ Гэмптонъ-Кёртѣ, королевскомъ дворцѣ близъ Лондона.



Рис. 269. — Антонелло де Мессина. Портретъ (1467). Коллекція Тривульцо въ Миланѣ. (Клише Андерсона въ Римѣ).

Венеція управлялась лучше, чѣмъ другіе города Италіи. Торговля ея съ Востокомъ доставила ей богатство и процвѣтаніе; она не знала гражданскихъ войнъ. Религія пользо[illegible] здѣсь ув[illegible] бы [illegible]

въ другихъ городахъ; послѣ XIII-го вѣка Венеція умѣла бороться съ инквизиціей и добилась для своихъ чиновниковъ власти наказывать еретиковъ; исключеніе составляли только монахи, присланные изъ Рима. Общественная жизнь была въ ней очень развита; венеціанцы любили удовольствія, красивые наряды, блестящія собранія, грандіозныя церемоніи, въ которыхъ принимало участіе все войско государства. Эти привычки отразились и въ венеціанской живописи, полной жизни, охотно изображавшей великолѣпныя процессіи—какъ, напр., въ знаменитой картинѣ Джентиле Беллини въ Венеціи—или же священныя или свѣтскія собранія. Священными собраніями были sante conversazioni, родъ живописи, составляющій особенность венеціанскаго искусства, гдѣ святые и святыя изъ Священнаго Писанія соединены въ группы безъ видимой причины, съ единственной цѣлью находиться въ обществѣ другъ друга. Примѣромъ собраній свѣтскихъ можетъ служить очаровательный Сельскій концертъ Джорджоне въ Луврѣ (рис. 270), собраніе на открытомъ воздухѣ, среди веселаго пейзажа, голыхъ женщинъ и музыкантовъ. Конечно, въ Венеціи не происходило ничего подобнаго; но художники, изображавшіе conversazioni [illegible]ались за правдоподобіемъ: имъ просто нравилось изоб[illegible] прекрасныя тѣла, блестящія одежды, дать идею



Рис. 270. Джорджоне. Сельскій концертъ. (Луврскій Музей).



Рис. 271. — Джов. Беллини. Pieta. (Миланскій Музей).



Рис. 272. — Джованни Беллини. Богоматерь съ Младенцемъ. Академія въ Венеціи. (Клише Naya въ Венеціи).

легкой и веселой жизни на свѣтломъ фонѣ пейзажа, и они достигали въ этомъ успѣха.

Начиная съ конца XV-го столѣтія, Мадонны и святые у венеціанскихъ художниковъ перестаютъ быть суровыми аскетами, но становятся прекрасными молодыми женщинами, красивыми юношами съ цвѣтущимъ видомъ, золотистыми волосами, любящими украшать себя великолѣпными матеріями; они полагаютъ, что жизнь имѣетъ цѣнность.

Этотъ радостный оптимистическій характеръ является существенной чертой венеціанской живописи и выражается, главнымъ образомъ, въ богатствѣ яркихъ красокъ. Объяснить это климатомъ невозможно, потому что въ неаполитанскомъ небѣ еще больше блеска; между тѣмъ неаполитанскіе художники предпочитали сѣрые и темные тона. Это скорѣе является результатомъ моральнаго и тѣлеснаго здоровья какъ въ Венеціи, такъ и во Фландріи Рубенса. Во Флоренціи, даже у самыхъ утонченныхъ и искусныхъ колористовъ, краски являются чѣмъ-то второстепеннымъ, дополняющимъ рисунокъ; въ Венеціи же послѣ Джорджоне самая живопись какъ будто занята не тѣмъ, что она изображаетъ, но окружающей атмосферой, свѣтомъ который все проникаетъ и все окутываетъ. Венеціанцы были не только колористами, но также люминистами (luministes).



Рис. 273.—Дж. Беллини. Богом[illegible] съ Младенцемъ. (Лондонъ[illegible] Національная гал[illegible]

Джованни Беллини, прожившій 86 лѣтъ (1430—1516), въ своемъ развитіи прошелъ такія разнообразныя ступени,



Рис. 274. — Дж. Беллини и Базаати. Богоматерь съ Младенцемъ и святыми. (Коллекція Бенсона въ Лондонѣ) (Клише Rischgitz въ Влсндонѣ).



275.—Кривелли. Богоматерь Младенцемъ. (Коллекція она въ Лондонѣ). Braun, Clé- t C-ie)



Рис. 276. — Чима да Конельяно. Богоматерь съ Младенцемъ и двумя святыми. (Вѣнскій Музей).

которыя проходитъ цѣлая школа, а не отдѣльный художникъ. Первыя произведенія его еще утонченны и сухи, близки къ Мантеньѣ съ его рѣзкостью и своеобразностью рисунка; картины же его зрѣлаго возраста представляютъ собою шедевры, въ которыхъ отражаются всѣ особенности, вплоть до



Рис. 277. — Карпаччо. Исторія св. Урсулы. (Академія въ Венеціи).

послѣдняго оттѣнка колорита, его ученика Джорджоне, умершаго на шесть лѣтъ раньше него. Этотъ великій художникъ, у котораго было очень много учениковъ, въ теченіе своей плодотворной жизни прошелъ цѣликомъ весь путь, который ведетъ отъ Мантеньи къ Тиціану. У него былъ одинъ лишь недостатокъ: у него не было дара изображать движеніе (рис. 271—274).



Рис. 278. — Тиціанъ. Положеніе въ гробъ. (Луврскій Музей).

Наоборотъ, Кривелли, работавшій въ Мурано, но находившійся подъ вліяніемъ падуанской школы, навсегда остался примитивнымъ художникомъ (1430—1494). Его Мадонны позируютъ не безъ ужимокъ, въ очертаніи ихъ тонкихъ нервныхъ пальцевъ чувствуется трепетъ жизни, одежды ихъ отличаются ослѣпительной роскошью; кажется, какъ будто бархатистый блескъ японскихъ лакированныхъ издѣлій соединяется въ этихъ произведе-



Рис. 279. — Тиціанъ. Призывъ къ люб[illegible] (Картина называется «Любовь небесная и [illegible] земная»). (Галлерея Бор[illegible]е[illegible] Римѣ).

ніяхъ съ самымъ утонченнымъ изяществомъ готики (рис. 275).

Карпаччо (1460—1522) и Чима да Конельяно (1460—1517) являются самыми привлекательными изъ этой группы художниковъ.



Рис. 280. — Тиціанъ. Портретъ Франциска I-го. (Луврскій Музей).

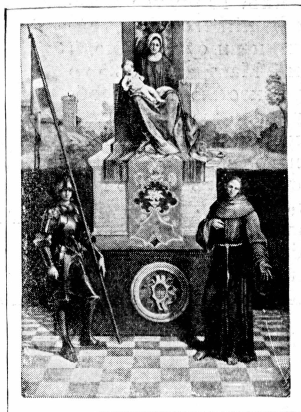


Рис. 281.—Джорджоне. Богоматерь съ Младенцемъ св. Либераломъ и св. Францискомъ. Церковь Castelfranco. (Gazette des Beaux Arts).

Карпаччо въ Легендѣ о Св. Урсулѣ, находящейся въ венеціанской Академіи, является остроумнымъ и занимательнымъ художникомъ, не такимъ жизнерадостнымъ, какъ Беноццо Гоццоли, но болѣе глубокимъ и убѣдительнымъ (рис. 277). Чима прелестно писалъ Мадоннъ, еще серьезныхъ, но уже сознающихъ свою красоту; ихъ мягко округленныя формы представляютъ полный контрастъ съ аскетической худобой флорентинокъ (рис. 276).

Джорджоне въ теченіе своей слишкомъ короткой жизни (1478—1510) умѣлъ соединить веселость Карпаччо съ поэзіей и мягкостью своего учителя Беллини; но силою своей волшебной кисти онъ превзошелъ всѣхъ своихъ современниковъ (рис. 270, 281). Его conversazioni, его картины изъ миѳологіи и аллегоріи пользовались громаднымъ успѣхомъ; его очень много копировали и очень много ему подражали; венеціанское

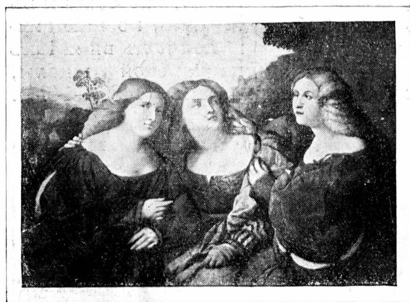


Рис. 282.—Пальма Веккіо. Три сестры. (Дрезденскій Музей).

В... получило самое совершенное выраженіе въ то...мъ ...та и тѣла.



Рис. 283. — Лоренцо Лотто. Благовѣщеніе. Церковь S. Maria a Recanati. (Клише Андерсона въ Римѣ).

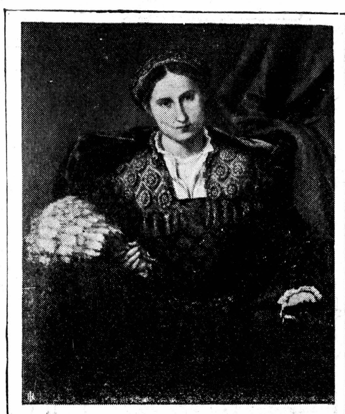


Рис. 284. — Лоренцо Лотто. Портретъ Лауры ди Пола. (Миланскій Музей). (Клише Brogi во Флоренціи).

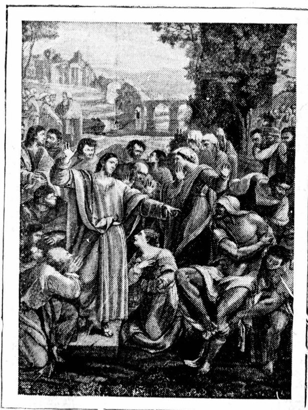


Рис. 285. — Себастьяно дель Пьомбо. Воскрешеніе Лазаря. (Лондонская Національная галлерея). (Woermann, Malerei, т. II, изд. Seemann).



Рис. 286. — Себастьяно дель Пьомбо. Портретъ римлянки съ ат[illegible]бутами св. Доротеи. (Берли[illegible]й Му[illegible]).



Рис. 287. — Тиціанъ. Успеніе Богородицы. (Академія въ Венеціи) (Клише Алинари во Флоренціи).

Тиціанъ жилъ не 99 лѣтъ, какъ раньше думали, но около 88-ми, что̀ является также весьма почтеннымъ возрастомъ. Онъ родился около 1488 г. и очень молодымъ принималъ участіе въ работахъ Джорджоне; онъ закончилъ одно изъ самыхъ прекрасныхъ произведеній своего учителя, Венеру, которая находится въ Дрезденѣ; онъ наслѣдовалъ силу колорита Джорджоне, но превзошелъ его богатствомъ замысла. Тиціанъ не переставалъ совершенствоваться до самой глубокой старости. Первыя картины его хотя и не сухи, но отличаются немного робкой кистью; въ старости онъ писалъ съ безпримѣрной энергіей и смѣлостью, пролагая путь Веласкесу и современнымъ французскимъ художникамъ. Онъ писалъ на самыя разнообразныя темы, между прочимъ, большія сцены изъ языческой миѳологіи, гдѣ всего сильнѣе выражается его страстная любовь къ жизни, движенію и красивой натурѣ. Даже въ его картинахъ, изображающихъ святыхъ, часто проскальзываетъ яркое веселіе его вакханалій. Что же касается его портретовъ, какъ, напр., Человѣкъ въ перчаткѣ и Францискъ I въ Луврѣ, Карлъ V въ Мюнхенѣ, то они являются страницами самой глубокой психологіи и вмѣстѣ съ тѣмъ живописью, дающей истинное наслажденіе (ис. 278—280, 287, 288).

Паль[illegible] Веккіо (1480—) [illegible] ем[illegible] о старше



Рис. 288. — Тиціанъ. Мадонна семейства Пезаро. Церковь Frari въ Венеціи.

Тиціана, но умеръ гораздо раньше; подобно Тиціану, онъ былъ продолжателемъ Джорджоне, но отличался болѣе спокойнымъ темпераментомъ и меньшей оригинальностью (рис. 282). Его Поклоненіе пастуховъ въ Луврѣ представляетъ собою самую очаровательную идиллію, какую только создала венеціанская живопись; въ этой картинѣ есть все, чѣмъ чаруетъ насъ кисть Тиціана, но нѣтъ его геніальности.



Рис. 289. — Тинторетто. Введеніе Богородицы во храмъ. Церковь S. Maria dell' Orto въ Ве-Венеціи. (Клише Naya въ Венеціи).

Совсѣмъ инымъ былъ Лоренцо Лотто (1480—1556), самый самостоятельный изъ великихъ венеціанскихъ художниковъ, который болѣе другихъ своихъ современниковъ избѣжалъ вліянія Джорджоне. Въ его произведеніяхъ чувствуется оттѣнокъ печали и трогательная нѣжность; она придаетъ его лучшимъ картинамъ характеръ современности, и отголосокъ ея чувствуется даже въ его восхитительныхъ портретахъ (рис. 283, 284). Эта нѣжная печаль Лотто можетъ быть только отраженіемъ его личности; если бы мы захотѣли объяснить ее политическими событіями— упадкомъ Венеціи, началомъ Контръ-Реформаціи — то мы должны бы были найти слѣды этихъ чувствъ также и у других художниковъ. Необъяснимымъ остается п[illegible] фа[illegible] сходства между нѣкоторым[illegible] прои[illegible]ія [illegible]о



Рис. 290.—Тинторетто. Происхожденіе млечнаго пути. (Лондонская Національная галлерея).

Корреджо, художникомъ, съ которымъ онъ не могъ имѣть никакихъ сношеній, при томъ работавшимъ въ Пармѣ, гдѣ Лотто, по всей вѣроятности, никогда не бывалъ.



Рис. 291. — Поль Веронезе. Похищеніе Европы. Дворецъ Дожей въ Венеціи.

Самый молодой изъ этого поколѣнія великихъ художниковъ, Себастіано дель Пьомбо (1485—1547), былъ необыкновенно даровитъ и началъ свою дѣятельность съ удачныхъ подражаній Джорджоне; но затѣмъ онъ отправился въ Римъ и тамъ подпалъ сначала подъ вліяніе Рафаэля, а затѣмъ Микель-Анджело, такъ что почти совсѣмъ потерялъ свою индивидуальность. Но въ сочности колорита онъ навсегда остался венеціанцемъ. Въ своихъ лучшихъ произведеніяхъ, какъ, напр., *Воскрешеніе Лазаря* въ Лондонѣ, онъ напоминаетъ одновременно Микель-Анджело и Тиціана; въ своихъ портретахъ онъ очень близокъ къ Рафаэлю, съ которымъ его не разъ смѣшивали (рис. 285, 286).

Но настоящимъ венеціанскимъ Микель-Анджело былъ Тинторетто (1518—1594), который вмѣстѣ съ Паоло Веронезе 1528—1588) стоитъ во главѣ второго расцвѣта венеціанскаго Возрожденія; это художникъ чрезвычайно продуктивный, но немного тривіальный; фрески Микель Анджело въ Сикстинской капеллѣ послужили источникомъ вдохновенія для многихъ художниковъ; но очень немногіе художники обладали его темпераментомъ. Тинторетто принадлежитъ къ числу этихъ н[illegible]многихъ; онъ [illegible]е подражатель великаго флорентійца, но [illegible], рожденный подъ болѣе милосерднымъ

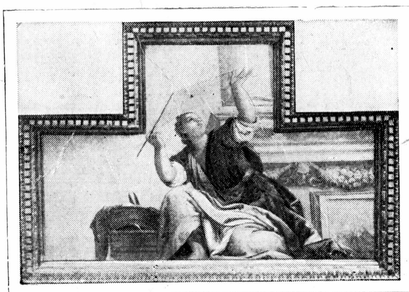


Рис. 292. — Поль Веронезе. Промышленность. Дворецъ Дожей въ Венеціи.

небомъ. Необычайно продуктивный, любящій преодолѣвать трудности, бурный, неровный, Тинторетто искалъ и нашелъ въ сильныхъ контрастахъ свѣта и тѣни поразительные эффекты, которые были неизвѣстны его предшественникамъ. Рисунокъ его часто грубъ и неправиленъ, но никогда не баналенъ; какъ колористъ, онъ усвоилъ традиціи Тиціана



Рис. 294. Моретто. Св. Юстинъ. (Вѣнскій Музей).



Рис. 293. Тьеполо. Св. Іосифъ и Младенецъ Іисусъ. (Академія въ Венеціи). (Клише Алинари во Флоренціи).

въ поздніе года, который утомившись отъ красныхъ и золотыхъ тоновъ, очень распространенныхъ въ эпоху венеціанскаго Возрожденія, создалъ себѣ новую палитру, гдѣ преобладали тона сѣрые серебристые и блѣдно голубые. Большія картины Тинторетто теперь почти всѣ почернѣли; но о его дарованіи, какъ колориста, можно составить себѣ представленіе въ Луврѣ по его маленькимъ наброскамъ и портретамъ (рис. 289, 290).

Паоло Кальяри, называемый Веронезе, принадлежалъ къ семьѣ веронскихъ художниковъ, что не мѣшало ему великолѣпно и безъ всякаго оттѣнка провинціализма изображать очарованіе роскошной жизни Венеціи во второй половинѣ XVI-го вѣка. Въ его большихъ композиціяхъ къ чисто венеціанской любви къ свѣту и прекраснымъ нарядамъ примѣшивается пышность и торжественность Испаніи, вліяніе которой тогда господствовало въ Италіи. Въ его палитрѣ также преобладаютъ серебристые тона; можно смѣло сказать, что въ венеціанской живописи вѣкъ серебряный замѣнилъ золотой вѣкъ (рис. 291, 292). Тотъ фактъ, что въ Венеціи было два Возрожденія, [illegible]

ческій и экономическій упадокъ города послѣ лиги въ Камбре *) (1512), служитъ доказательствомъ, что сѣмена Возрожденія нашли тамъ благодарную почву; кромѣ того, Венеція имѣла счастье ускользнуть отъ академическаго эклектизма, который послѣ расцвѣта римской школы при Рафаэлѣ положилъ конецъ великимъ школамъ въ Италіи.

Еще въ срединѣ XVIII-го вѣка въ Венеціи жилъ великій художникъ Возрожденія, Тьеполо (1696—1770). Венеція все же была самымъ прекраснымъ и веселымъ городомъ въ мірѣ; въ немъ все еще царили изящество и радости жизни. Какъ и въ прежнія времена, въ немъ можно было видѣть великолѣпныя процессіи и величественную пышность. Жизнь легкая и относительно свободная протекала въ прекрасной мѣстности, въ прозрачномъ воздухѣ, который сначала Каналетто и потомъ Гварди, пейзажисты лагунъ, передавали такъ чарующе и такъ правдиво. Тьеполо далъ послѣдній штрихъ этому великолѣпію. Его талантъ находится въ зависимости отъ Тинторетто, но обладаетъ бо̀льшимъ чувствомъ мѣры, бо̀льшимъ изяществомъ; это художникъ утонченной аристократіи, которая чувствуетъ свое превосходство надъ толпой и религія которой, подъ вліяніемъ Испаніи, Контръ-Реформаціи и іезуитовъ, представляетъ тонкую смѣсь свѣтскости и набожности (рис. 293, 294 а). Тьеполо, какъ справедливо замѣчаютъ, былъ послѣднимъ изъ старыхъ и первымъ изъ новыхъ художниковъ; почти всѣ декораторы XIX-го столѣтія находятся подъ его вліяніемъ.



Рис. 294а.—Тьеполо. Поклоненіе царей. (Фрагментъ). (Мюнхенскій Музей). (Клише Hanfstaengl'я въ Мюнхенѣ).

Вліяніе венеціанской школы было продолжительнымъ. Въ самой Италіи она положила начало мѣстнымъ школамъ въ Веронѣ, Виченцѣ, Брешіи; представителемъ послѣдней былъ великій Моретто (1498—1555), еще раньше Тинторетто и Тиціана примѣнявшій серебристые тона (рис. 294). Тинторетто и Якопо Бассано (1510—1592), одинъ изъ творцовъ современнаго пейзажа, были первыми художниками, которымъ подражалъ Веласкесъ. Тиціанъ оказалъ вліяніе на Рубенса и

[illegible] Макс[illegible]иліаномъ I, Людовикомъ XII французскимъ и Ферди[illegible]
[illegible]мъ [illegible] Венеціи.
[illegible] не 1512, какъ у Рейнака. *Прим. пер*

Рейнольдса; Тьеполо подражалъ испанецъ Гойа, отъ котораго, въ свою очередь, зависитъ почти цѣликомъ французская живопись XIX-го столѣтія. По этимъ отпрыскамъ, порожденнымъ венеціанскою школой, можно сказать, что она продолжаетъ существовать еще и въ настоящее время въ отличіе отъ флорентійской, которая искусственно и призрачно возродилась въ группѣ англійскихъ прерафаэлитовъ. При изученіи архитектуры мы уже видѣли, что венеціанскіе палаццо продолжаютъ служить образцами для подражанія, тогда какъ суровое искусство Браманте вдохновляетъ лишь очень немногихъ. Такимъ образомъ, Возрожденіе восторжествовало въ Венеціи и распространялось ею. Но въ нєй не хватало лишь одного, что̀ составило славу Флоренціи: серьезности въ жизни и глубины мысли.

БИБЛІОГРАФІЯ.—B. Berenson, The Venetian painters, 3-е изд., London, 1898; Lafenestre—Richtenberger, Venise, Paris, 1897 (живопись); P. Paoletti, L'Architecture et la Sculpture de la Renaissance à Venise, Venise, 1899; P. Paoletti—G. Ludwig, Neue archiv. Beiträge zur Geschiche der Venez. Malerei (Repertorium, 1899, p. 427; 1900, p. 274); L. Venturi, Pittura Veneziana, Venezia, 1907; Romain Rolland, La Décadence de la Peinture italienne (Revue de Paris, 1896, I, p. 168; превосходныя страницы о Мантеньѣ, Тиціанѣ, Паоло Веронезе и др.).

P. Schubring, Altichiero und seine Schule, Leipzig, 1898; J. Foulkes, Vincenzo Foppa (Burlington Magazine, 1903, I, p. 103).

P. Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin, 1902 (англ. изд. 1901); Maud Cruttwell, Mantegna, London, 1902.

P. Molmenti—G. Ludwig, Vittore Carpaccio, Milan, 1905 (франц. пер.; cf. Mary Logan, Burlington Magazine, 1903, II, p. 317); G. Gronau, Antonello da Messina (Repertorium, 1897, p. 347; 1904, p. 464; cf. Jahrbücher Берлинскаго Музея, 1902, II, p. 59; Gazette, 1909, I, p. 34).

A. Fry, Giovanni Bellini, London, 1899; R. Burckhardt, Cima da Conegliano, Leipzig, 1905; J. Rushforth, C. Crivelli, London, 1900; H. Cook, Giorgione, London, 1900; L. Justi, Giorgione, Berlin, 1908; Crowe-Cavalcaselle, Titian, 2 vol., London, 1877; G. Gronau, Titian, London, 1904; G. Lafenestre, La Vie et l'Oeuvre de Titien, Paris, 1886; M. Hamel, Titien, Paris, 1903; O. Fischel, Tizian, Stuttgart, 1904 (съ фотографіями картинъ); G. Gronau, Tizian's himmlische und irdische Liebe (Repertorium, 1903, p. 177, интерпретація картинъ, называемыхъ l'Amor Sacro и l'Amor Profano; cf. Revue archéologique, 1905, II, p. 355).—О времени рожденія Тиціана: H. Cook, Repertorium, 1902, p. 98.

B. Berenson, L. Lotto, 3 изд., London, 1905; P. d'Achiardi, Se b. del Piombo, Roma, 1908; H. Thode, Tintoretto, Bielefeld, 1901; B. S. Holborn, Tintoretto, London, 1903; P. Caliari, P. Veronese, Roma, 1908; F. H. Meissner, Paolo Veronesé, Bielefeld, 1896; L. Zottmann, Die Bassani, Stassburg, 1908; Simonsen, Guardi (Gazette, 1908, II, p. 494); P. Molmenti, Tiepolo, Milan, 1909; F. H. Meissner, Tiepolo, Bielefeld, 1896; H. Modern, G. B. Tiepolo, Wien, 1902

ЛЕКЦІЯ СЕМНАДЦАТАЯ.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И РАФАЭЛЬ. ШКОЛЫ МИЛАНСКАЯ, УМБРІЙСКАЯ И РИМСКАЯ.

Вся любознательность эпохи Возрожденія, ея мечты о славѣ и безконечномъ прогрессѣ и страстное влеченіе къ красотѣ и знанію соединились, вмѣстѣ съ другими чертами генія, въ лицѣ Леонардо. Онъ родился въ Винчи между Пизой и Флоренціей въ 1452 г. и умеръ близъ Амбуаза въ



Рис. 295. — Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. (Съ гравюры Raphael Morghen'a). Трапезная въ церкви S. Maria delle Grazie въ Миланѣ.

1519 г.; свою юность онъ провелъ во Флоренціи, зрѣлые годы въ Миланѣ и три послѣднихъ года жизни во Франціи, гдѣ онъ, повидимому, уже не имѣлъ силы работать. Мало было людей болѣе трудолюбивыхъ, чѣмъ онъ, но немногіе оставили такъ мало твореній: въ наукѣ, какъ и въ искусствѣ, его мучило стремленіе изобрѣтать, открывать новые пути, и нѣкоторыми чертами онъ напоминаетъ средневѣковыхъ алхимиковъ, въ погонѣ за несбыточной мечтой расточавшихъ свои блестящія дарованія.

Когда Леонардо въ 1483 г. предложилъ свои услуги миланскому герцогу Людовику Моро, въ письмѣ, дошедшемъ до насъ, онъ рекомендовалъ себя, какъ изобрѣтателя военныхъ машинъ, строителя подвижныхъ мостовъ и повозокъ и инженера, опытнаго въ осадномъ искусствѣ, въ концѣ своего письма онъ прибавляетъ: «а также я могу выполнять какія угодно скульптурныя и живописныя работы наравнѣ съ

кѣмъ угодно». Такимъ образомъ, онъ выше всего цѣнилъ себя, какъ инженера и изобрѣтателя.

Его рукописи, бóльшая часть которыхъ хранится въ библіотекѣ Французскаго Института, свидѣтельствуютъ о его страстной любви къ наукамъ, особенно, къ механикѣ; онъ былъ даже увѣренъ, что ему удалось изобрѣсти конструкцію летательной машины, болѣе тяжелой, чѣмъ воздухъ. Цѣнность научныхъ работъ Леонардо сначала преувеличивали, а потомъ слишкомъ умаляли; но хотя въ его рукописяхъ содержится много замѣтокъ и отрывковъ, которые лишь повторяютъ или резюмируютъ чужія мысли однако не менѣе достовѣрно и то, что онъ предвидѣлъ нѣкоторыя важныя открытія и высказывалъ, особенно, въ области геологіи, мнѣнія, которыя сильно опережали его время *).



Рис. 296. — Леонардо да Винчи. Мадонна въ скалистомъ гротѣ. (Луврскій Музей).

Какъ скульпторъ, Леонардо семнадцать лѣтъ работалъ надъ конной статуей Франческо Сфорца, отца Людовика Моро. Гипсовая модель лошади безъ всадника была выставлена въ 1493 г., а въ 1501 г. она была разбита стрѣлками Людовика XII. Мы даже не можемъ быть увѣренными, что у насъ сохранились ея копіи. Изъ другихъ его скульптурныхъ произведеній, впрочемъ, немногочисленныхъ, не осталось ничего; возможно, однако, что Леонардо принадлежитъ прекрасный профиль Сципіона съ шлемомъ на головѣ, который Ратье завѣщалъ Лувру.



Рис. 297.—Леонардо да Винчи. Мадонна и св. Анна. (Луврскій Музей, (Клише Neurdein).

Среди оставшихся живописныхъ работъ Леонардо имѣется четыре первоклассныхъ шедевра, изъ которыхъ три находятся въ

*) См. Revue des Idées, февраль 1908, p. 193 (Rémy de Gourmont).

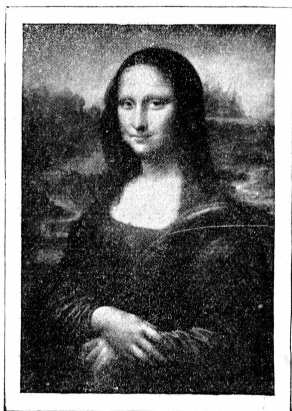


Рис. 298. — Леонардо да Винчи. Монна Лиза Джоконда. (Украдена въ 1911 г. изъ Луврскаго Музея).



Рис. 299. — Дж. Бельтраффіо. Богоматерь съ Младенцемъ. (Музей Poldi-Pezzoli въ Миланѣ).

Луврѣ: Тайная Вечеря, написанная масляными красками на стѣнѣ въ трапезной церкви Santa Maria delle Grazie въ Миланѣ (1497); картина почти совсѣмъ разрушена временемъ, но извѣстно двадцать хорошихъ ея копій; Мадонна въ скалистомъ гротѣ, написанная около 1483 г., Мадонна съ святой Анной, написанная около 1502 г.; наконецъ, знаменитый портретъ Монны Лизы Джоконды (собственно, madonna Lisa del Giocondo) или просто Джоконда, исполненная между 1502—1506 г. (рис. 295—298).

Картины Леонардо во Флоренціи и въ Ватиканѣ, именно, Поклоненіе волхвовъ и Святой Іеронимъ, не окончены; другія произведенія, въ Парижѣ и другихъ мѣстахъ, которыя приписываютъ ему,



Рис. 300. — Дж. Бельтраффіо. Богоматерь съ Младенцемъ. (Лондонская Національная галлерея). (Клише Hanfstaengl'я въ Мюнхенѣ).

сильно подправлены или принадлежатъ его ученикамъ. Впрочемъ, въ числѣ этихъ спорныхъ картинъ въ самомъ Луврѣ же есть два очень цѣнныхъ произведенія: портретъ женщины, такъ называемая Лукреція Кривелли, и Святой Іоаннъ Креститель, красота которыхъ не свободна отъ аффектаціи.

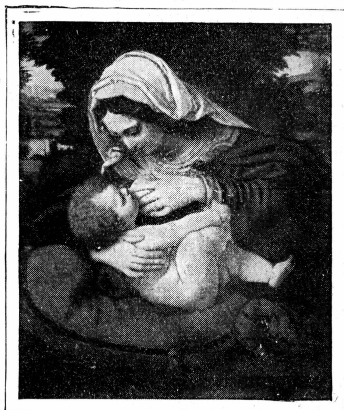


Рис. 301. — А. Соларіо. Богоматерь съ Младенцемъ. (Мадонна съ зеленой подушкой). (Луврскій Музей).

Даже тѣ три картины, которыя я перечислилъ вслѣдъ за Тайной Вечерей, находятся въ мало удовлетворительномъ состояніи. Вина въ этомъ падаетъ не на современныхъ реставраторовъ. Леонардо ничего не дѣлалъ просто: его масляныя краски представляли собою сложную смѣсь, и были заранѣе осуждены на то, чтобы покрываться трещинами и чернѣть. Тѣмъ не менѣе Мадонна въ скалистомъ гротѣ и Джоконда даютъ намъ полное представленіе о величіи его генія.



Рис. 302. — Леонардо да Винчи. Картонъ къ Святому Семейству. (Лондонская Академія).

Леонардо, въ противоположность своему учителю Верроккіо, своему современнику Боттичелли, и вообще всѣмъ великимъ флорентійцамъ XV в., стремился къ мягкости формы и порвалъ съ сухой и угловатой манерой примитивовъ. Но онъ не впалъ изъ за этого ни въ приблизительность, ни въ вялость. Въ его произведеніяхъ строгость рисунка и непогрѣшимая утонченность линій соединены съ искусствомъ смягчать ихъ при помощи свѣтотѣни (то, что̀ итальянцы называютъ lo sfumato). Точность контура составляетъ лишь первый шагъ къ достиженію болѣе тонкой и трудной для исполненія точности въ передачѣ формы. Съ средины XVI вѣка Джо-

конда считалась въ Италіи неподражаемымъ шедевромъ портретнаго искусства, величайшимъ дерзновеніемъ живописца, вступившаго въ соперничество съ природой. Говорили, что Леонардо работалъ надъ нею четыре года; что для того, чтобы придать своей модели выраженіе мягкости и улыбку, онъ окружалъ ее развлеченіями и музыкой. Лишь въ наше время стараются открыть въ Джокондѣ мистическій и романтическій характеръ, взглядъ сфинкса, презрительную иронію и тысячу другихъ вещей, о которыхъ Леонардо и не помышлялъ.



Рис. 303. — Леонардо да Винчи. Поклоненіе волхвовъ. Часть рисунка, хранящагося въ Луврѣ.

Типъ Мадоннъ Леонардо, — отъ котораго взяты всѣ черты, которыми онъ надѣлилъ Джоконду, ибо портреты геніальныхъ художниковъ всегда отражаютъ себѣ ихъ идеалъ,—приближается къ любимому типу его учителя, Верроккіо. Леонардо придалъ ему красоту, одухотворенность, очистилъ отъ жесткости и сухости, наконецъ, украсилъ той улыбкой, которая имѣетъ характеръ почти дѣланной уже въ Святой Аннѣ, хранящейся въ Луврѣ, у подражателей же его стала, по большей части, еще болѣе преувеличенной и приторной. Тайная Вечеря, находящаяся въ Миланѣ, показываетъ, какъ обдуманно Леонардо группировалъ отдѣльныя фигуры. Тема эта привлекала очень многихъ и до него, но онъ далъ ей почти окончательное выраженіе. Іисусъ только что сказалъ: «Одинъ изъ васъ предастъ меня» и склонилъ голову, какъ будто



Рис. 304. — Б. Луини. Обрученіе Пресвятой Дѣвы. Фреска въ церкви Саронно.



Рис. 305. — Чезаре да Сесто (?). Мадонна. (Луврскій Музей).

подъ бременемъ охватившаго его волненія. Эта картина представляетъ собою не только великое созданіе живописи, но и страницу психологіи, обнаруживающей глубокое знаніе характеровъ и чувствъ, проявляющихся въ выраженіи лицъ, жестахъ и позахъ.

Наряду съ этими прекрасными картинами, наполовину разрушенными временемъ, существуетъ, къ счастью, довольно много рисунковъ Леонардо, которые причисляются къ безспорнымъ шедеврамъ Возрожденія; ихъ однихъ достаточно было бы для славы Леонардо. Два изъ нихъ стоятъ выше всякаго сравненія: картонъ Мадонна и святая Анна, находящійся въ Лондонской Академіи (рис. 302), и эскизъ перомъ Поклоненіе волхвовъ, хранящійся въ Луврѣ (рис. 303).

Въ Миланѣ существовала мѣстная школа, которая вела свое начало отъ Падуанской школы, именно отъ Мантеньи; она была основана около 1450 г. Винченцо Фоппа. Въ то время какъ туда прибылъ Леонардо (1483), во главѣ ея стоялъ превосходный художникъ, одновременно принадлежавшій къ умбрійской школѣ и къ школѣ Мантеньи,— Амброджо Боргоньоне (рис. 310 а). У Леонардо также было нѣсколько учениковъ, и онъ вдохновилъ нѣкоторыхъ талантливыхъ художниковъ: Бельтраффіо, Антоніо Соларіо, Чезаре да Сесто, Гауденціо Феррари, но бо́льшая часть его подражателей отличалась посредственностью и пошлостью (рис. 299—301, 305). Самымъ извѣстнымъ изъ нихъ былъ и остался Бернардино Луини, популяриза-



Рис. 306. — Содома. Св. Викторъ. (Общественный дворецъ въ Сіенѣ).

торъ идеала Леонардо († 1532). Популяризаторъ этотъ, впрочемъ, самъ нѣсколько вульгаренъ *), ибо изящество его поверхностно, рисунокъ страдаетъ неопредѣленностью, а въ талантѣ его мало изобрѣтательности. Лично ему принадлежитъ неотъемлемо лишь извѣстная доля слащавой приторности, плѣняющей большую публику. Но Луини очень высоко поднялся въ фрескахъ церкви въ Саронно, въ которыхъ онъ подобно Филиппино Липпи является представителемъ миланской школы (рис. 304, 307). Вліяніе Леонардо чувствуется также въ работахъ сіенскаго художника Содома († 1549), неровнаго, манернаго, но иногда поднимающагося въ своихъ произве-

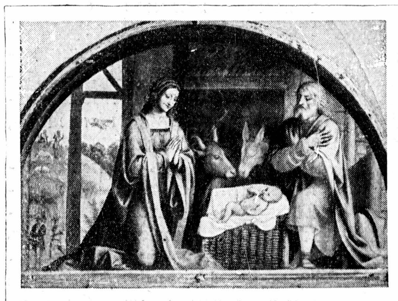


Рис. 307. — Б. Луини. Рождество. Церковь въ Саронно. (Клише Андерсона въ Римѣ).

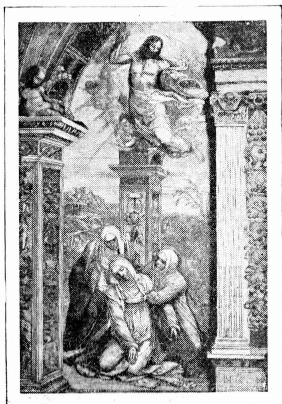


Рис. 308. — Содома. Экстазъ св. Катерины. Церковь св. Доминика въ Сіенѣ.



Рис. 309. — Содома. Богоматерь и Младенецъ со святыми. (Туринскій Музей). (Клише Андерсона въ Римѣ.)

*) Непереводимая игра словъ: «Vulgarisateur d'ailleurs un peu vulgaire». *Прим. пер.*



Рис. 310. — П. Перуджино. Богоматерь и Младенецъ съ двумя святыми и двумя ангелами. (Луврскій Музей). (Клише Neuerdein'a).

деніяхъ до Леонардо и Рафаэля (рис. 306, 308, 309). Наконецъ, изъ всѣхъ итальянцевъ именно Леонардо охотнѣе всего подражали живописцы Сѣвера; значительная часть картинъ въ нашихъ музеяхъ, приписываемыхъ Леонардо, представляютъ собою лишь фламандскія подражанія.

Жизнь Рафаэля Санти (или Санціо) представляетъ собою полную противоположность жизни Леонардо: Леонардо прожилъ долго, но твореній оставилъ мало, Рафаэль же, умершій на 37-мъ году жизни, оставилъ послѣ себя множество твореній, почти цѣликомъ дошедшихъ до нашего времени.

Чтобы понять это о художника, вызывающаго такіе страстные восторги, надо сначала выяснить происхожденіе его



Рис. 310а.—А. Боргоньоне. Богоматерь съ Младенцемъ. (Лондонская Націон. гал.). (Клише Hanfstangl'я).



Рис. 311. — П. Перуджино. Положеніе во гробъ. (Дворецъ Питти во Флоренціи).



Рис. 312. — П. Перуджино. Мадонна во славѣ. (Болонскій музей) клише Алинари во Флоренціи).

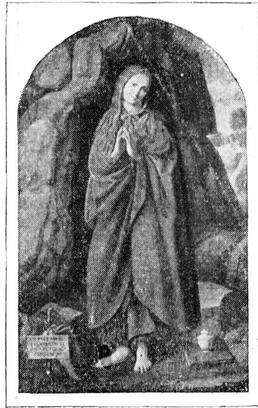


Рис. 313. — Тимотео Вити. Св. Магдалина. (Болонскій музей).

таланта, ибо ни одинъ художникъ не былъ болѣе доступенъ разнымъ вліяніямъ и даже склоненъ къ подражанію. Истинное происхожденіе генія Рафаэля было открыто лишь около 1880 г. Морелли. На немъ слѣдуетъ остановиться, тѣмъ болѣе, что правильное пониманіе его еще не проникло въ руководства по исторіи искусства.

Бросимъ сначала бѣглый взглядъ на болѣе отдаленныхъ предшественниковъ Рафаэля. Въ концѣ XIV в. съ Поклоненіемъ волхвовъ Джентиле да Фабріано (1360—1428) возникаетъ дочь сіенской, умбрійская школа, во всемъ блескѣ своей молодости, увлеченной чудными видѣніями, свѣтлыми красками и интересными сказаніями. Джентиле работалъ въ Венеціи вмѣстѣ съ своимъ другомъ веронцемъ Пизанелло, который гравировалъ удивительныя медали, былъ геніальнымъ рисовальщикомъ и, кромѣ того, первый изъ итальянцевъ наблюдалъ животныхъ и точно



Рис. 314. — Пинтурикkіо. Богоматерь съ жертвователемъ. Санъ Северино. (Клише Алинари).



Рис. 315. — Фр. Франча. Поклоненіе Младенцу Іисусу. (Болонскій музей).

изобразилъ ихъ позы и движенія. Когда Рогиръ-ванъ-деръ Вейденъ посѣтилъ около 1450 г. Италію, то онъ хвалилъ работы Пизанелло и Джентиле; великій художникъ Сѣвера призналъ въ нихъ таланты, родственные его собственному. Дѣйствительно, болѣе чѣмъ вѣроятно, что Пизанелло и Джентиле, особенно, первый, были близко знакомы съ шедеврами фламандской школы и вдохновлялись ими; Верона поддерживала непрерывныя сношенія съ Бургундскимъ дворомъ, и Филиппъ Смѣлый въ 1400 г. покупалъ итальянскія медали. Предшественники ванъ-Эйка и, безъ сомнѣнія, самъ Губертъ ванъ-Эйкъ подобнымъ же образомъ брали уроки у Италіи, и трудно сказать, съ какой стороны Альпъ заимствованія были болѣе важными и многочисленными.

Во второй половинѣ XV в. въ городахъ Умбріи, особенно, въ Перуджіи начала развиваться новая школа, совсѣмъ непохожая на флорентійскую. Представляя собою, такъ сказать, продолженіе школы сіенской, она противополагаетъ жесткому изяществу флорентійцевъ нѣсколько приторную нѣжность. Ея художники плѣнительны, полны свѣжести и поэзіи, но въ нихъ есть что-то дѣтское и ограниченное. Флорентійцы слишкомъ разсудочны, у послѣднихъ же этого элемента очень мало. Двумя великими умбрійскими художниками были Пьетро Ваннуччи, по прозвищу Перуджино, родившійся въ 1446 г., и Бернардино Бетти, названный Пинтуриккіо, родившійся въ 1454 г. Перуджино отличался лю-

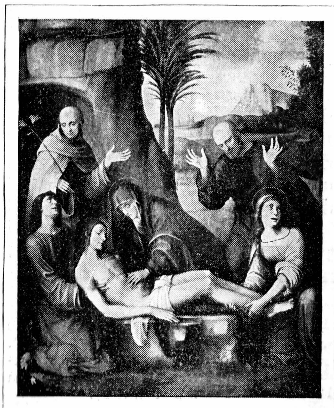


Рис. 316. — Фр. Франча. Положеніе во гробъ. (Туринскій музей). (Клише Андерсона въ Римѣ).



Рис. 317. — Рафаэль. Сонъ рыцаря. (Лондонъ. Націон. Галл.) (Клише Hanfstaengl'я въ Мюнхенѣ).

бовью къ большимъ, очень воздушнымъ композиціямъ, золотистымъ прозрачнымъ колоритомъ, утонченною мечтательностью и экстазомъ (рис. 310—312). О его достоинствахъ можно судить по картинамъ въ Луврѣ, особенно, по круглой картинѣ (rondo), истинному шедевру (рис. 310). Но онъ не умѣлъ представить движеніе; когда его фигуры движутся, то онѣ танцуютъ, а не идутъ. Пинтуриккіо, который сдѣлался главой мастерской Перуджино, былъ одаренъ нѣкоторыми такими качествами, которыхъ недоставало его учителю (рис. 314, 334 а); но онъ рисовалъ слабѣе, размышлялъ еще меньше, и его большія композиціи въ «Залѣ богослужебныхъ книгъ» (Libreria) въ Сіенѣ *) и плафоны и стѣнныя фрески аппартаментовъ Борджа въ Ватиканѣ скорѣе плѣнительны, чѣмъ сильны замысломъ. Однако интересно въ немъ съ точки зрѣнія исторіи искусства то, что онъ создалъ или, по крайней мѣрѣ, развилъ типъ умбрійской Мадонны, идеалъ которой онъ завѣщалъ Рафаэлю.

Многіе дилетанты страдаютъ однимъ общимъ недостаткомъ, который состоитъ въ томъ, что Перуджино и Пинтуриккіо они ставятъ выше Рафаэля, даже выше всѣхъ художниковъ Италіи. Излѣчить этотъ недостатокъ не



Рис. 31 . — Рафаэль. Обрученіе Пресвятой Дѣвы. (Sposalizio). (Музей Brera въ Миланѣ). (Клише Андерсона въ Римѣ).

*) «...великолѣпные портреты жертвователей, Альберто Арингіери и другого, болѣе юнаго рыцаря въ залѣ богослужебныхъ книгъ». Вёрманъ Исторія исскуства, II, 789. *Прим. пер.*

трудно, слѣдуетъ отправиться въ Перуджію. Оттуда возвращаются разочарованными и исцѣленными.

Мы видѣли, что венеціанская школа распространилась въ сѣверной Италіи. Одно изъ ея отдѣленій, именно болонское, прославилось благодаря художнику и золотыхъ дѣлъ мастеру Франча, который родился въ 1450 г.; онъ былъ близокъ къ геніальности (рис. 315, 316). По стилю онъ стоитъ между Джованни Беллини и Рафаэлемъ. Его ученикомъ, и около 1490г., главнымъ мастеромъ былъ Тимотео Вити (рис. 313).



Рис. 319. — Рафаэль. Мадонна, назыв. «Грандука». (Палаццо Питти во Флоренціи).

Рафаэль родился въ Урбино въ 1483 г. и одиннадцати лѣтъ потерялъ своего отца Джованни Санти, посредственнаго живописца, которому онъ не былъ обязанъ ничѣмъ, даже элементарными познаніями. Въ это время, т.-е. въ 1494 г., Тимотео Вити оставилъ мастерскую Франча, чтобы обосноваться въ Урбино. Онъ сдѣлался первымъ учителемъ Рафаэля и сталъ обучать его въ духѣ Франча. Отъ него Рафаэль получилъ и сохранилъ извѣстное стремленіе къ пышнымъ и роскошнымъ формамъ, что̀ является уже отрицаніемъ аскетическаго идеала. Около 1499 г., въ возрастѣ 16 лѣтъ, Рафаэль написалъ восхитительную небольшую картинку, находящуюся теперь въ Лондонѣ — Сонъ рыцаря (рис. 317). Въ этой картинѣ ничто не напоминаетъ Перуджино, ученикомъ и продолжателемъ котораго такъ долго слылъ Рафаэль.

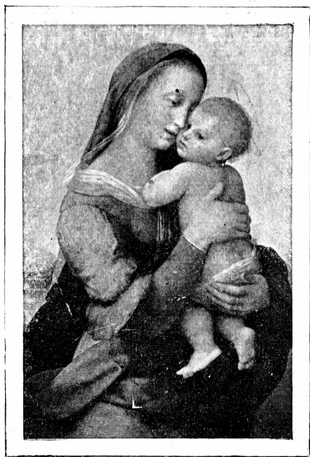


Рис. 320. — Рафаэль. Мадонна de la Casa Tempi. (Мюнхенскій Музей). (Клише Hanfstaengl'я въ Мюнхенѣ).

Годъ спустя (1500) Рафаэль вступилъ, но не какъ ученикъ, а какъ помощникъ, въ мастерскую Перуджино въ



Рис. 321. — Рафаэль. Мадонна «Прекрасная Садовница». (Луврскій музей).

Перуджіи. Самъ художникъ, обремененный занятіями, находился тогда во Флоренціи, и во главѣ мастерской стоялъ Пинтуриккіо. Рафаэль, по натурѣ чрезвычайно впечатлительный, въ теченіе четырехъ лѣтъ вдохновлялся сразу и Пинтуриккіо и Перуджино; извѣстны созданныя имъ въ эту эпоху картины; картоны же къ нимъ и этюды принадлежатъ одному изъ его умбрійскихъ учителей. Такъ произошло въ немъ первое сліяніе стилей: стиля Франча и Перуджино. Однако онъ ближе къ первому, чѣмъ ко второму, въ своемъ юношескомъ шедеврѣ Sposalizio della Vergine (Обрученіе Пресвятой Дѣвы), который находится въ Миланѣ (1504; рис. 318). Очень долго эту картину считали копіей съ большой композиціи, приписываемой Перуджино и хранящейся въ Музеѣ въ Канѣ (Caen), но Беренсонъ установилъ, что Sposalizio въ Канѣ совсѣмъ не принадлежитъ Перуджино и является лишь слабымъ умбрійскимъ подражаніемъ Sposalizio Рафаэля, подражаніемъ. принадлежащимъ, быть можетъ, Спанья.

Съ 1504 до 1508 г. Рафаэль, уже знаменитый, жилъ во Флоренціи, переходя отъ одного успѣха къ другому. Въ эту эпоху созданы восхитительныя Мадонны, которыхъ вотъ уже четыре вѣка оспариваютъ другъ у друга цивилизованные народы: Мадонна Мюнхенская, Мадонна въ Палаццо Питти, такъ называемая «Грандука», «Пре-



Рис. 322. — Рафаэль. Мадонна на лугу. (Вѣнскій музей).



Рис. 323. — Рафаэль. Мадонна, назыв. «Foligno». (Ватиканскій музей).



Рис. 324. — Рафаэль. Мадонна съ Младенцемъ между папой Сикстомъ II и св. Варварой. (Дрезденскій музей).

красная Садовница» (La Belle Jardinière) въ Луврѣ, «Мадонна на лугу» (Vergine nella prateria) въ Вѣнѣ (рис. 319—322). Во Флоренціи Рафаэль началъ подражать Леонардо да Винчи, Микель-Анджело и Фра Бартоломео, художнику съ расплывчатымъ рисункомъ, однако умѣвшему хорошо компановать и знавшему живопись. Одной изъ причинъ безпримѣрной славы Рафаэля была та легкость усвоенія и разумнаго подражанія, благодаря которой онъ сумѣлъ обобщить всѣ привлекательныя стороны итальянскаго генія и выразить самую его сущность.

Призванный въ 1508 г. въ Римъ, Рафаэль сдѣлался тамъ послѣдовательно любимцемъ живописцемъ двухъ папъ: Юлія II (+ 1513) и Льва X. Онъ былъ осыпанъ тамъ почестями и заказами; онъ имѣлъ не только многочисленную школу, но былъ окруженъ настоящимъ дворомъ. Начиная съ этого времени, онъ почти всегда предоставлялъ другимъ ис-



Рис. 325. — Рафаэль. Мадонна съ рыбой. (Мадридскій музей). (Клише Manzi, Joyant et C-ie.)

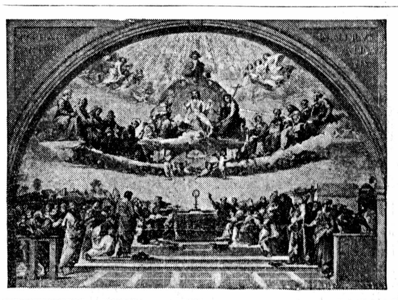


Рис. 326. — Рафаэль. Диспута или Тріумфъ Церкви. Фреска въ Ватиканѣ.

полненіе картинъ, къ которымъ онъ давалъ только картоны и ограничивался тѣмъ, что лишь подправлялъ ихъ прежде чѣмъ выдать заказчикамъ (рис. 323—325). Самый дѣятельный и одаренный изъ его учениковъ, Джуліо Романо, писалъ тѣло въ розовомъ кирпичномъ тонѣ, который въ картинахъ Рафаэля въ римскій періодъ является какъ бы печатью этого его сотрудника; восторженные рафаэлисты XIX в. восхищались этимъ тономъ и подражали ему; но теперь всѣ единодушно находятъ его очень непріятнымъ.

Рафаэлю была поручена огромная работа, украшеніе залъ Ватикана («Станцы», le Stanze) и длинной крытой галлереи, окружающей дворъ церкви Святого Дамазо («Ложи», le Loggie). «Станцы» представляютъ собою огромныя историческія, аллегорическія и религіозныя композиціи, какъ, напр., Торжество Церкви (La Disputa del Sacramento), Аѳинская Школа; Парнассъ; Папа Левъ останавливаетъ Аттилу; Эліодоръ, изгнанный изъ храма; Пожаръ въ Борго (рис. 326—329). Ложи украшены цѣлымъ рядомъ фресокъ, представляющихъ сцены изъ Священной исторіи и образующихъ такъ называемую Библію Рафаэля, и множествомъ сложныхъ орнаментовъ, на подобіе древне-римской живописи (рис. 330). Несмотря на эти работы, которыхъ было бы достаточно, чтобы заполнить все время, Рафаэль находилъ еще досугъ для того, чтобы самому писать удивительные портреты (рис. 331—332)

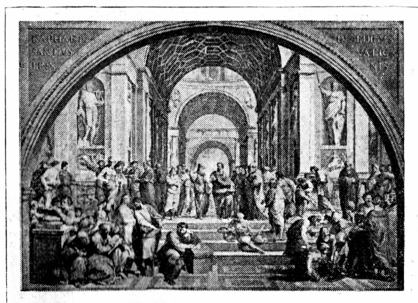


Рис. 327. — Рафаэль. Аѳинская школа. Фреска въ Ватиканѣ.

и выполнять при помощи своихъ учениковъ такія большія картины, какъ Сикстинская Мадонна въ Дрезденѣ, Мадонна Фолиньо въ Ватиканѣ, Святое Семейство Франциска I въ Луврѣ; онъ началъ, но оставилъ незаконченнымъ, одно изъ самыхъ грандіозныхъ своихъ произведеній, Преображеніе, которое послѣ его смерти было окончено Джуліо Романо (рис. 333). Кромѣ того, Рафаэль по смерти Браманте былъ архитекторомъ собора Святого Петра и хранителемъ древностей и памятниковъ Рима. Если ко всему этому прибавить еще, что онъ проводилъ жизнь въ удовольствіяхъ и предметомъ его любви была неизвѣстная женщина, которую онъ изобразилъ въ прекрасномъ портретѣ (Дама съ покрываломъ, Donna velata въ палаццо Питти), то невольно возникаетъ вопросъ, какъ могъ онъ въ теченіе двѣнадцати лѣтъ переносить такую напряженную дѣятельность и бороться съ физической усталостью и истощеніемъ. Насколько можно судить по его портретамъ, онъ представлялъ собою натуру хрупкую и нѣжную, почти женственную. Одинъ антропологъ, изучавшій слѣпокъ его черепа, думалъ, что у него въ рукахъ черепъ женщины. Самое искусство его, отличавшееся скорѣе нѣжностью, чѣмъ силою, безпрестанно подпадавшее подъ новыя вліянія, проникнуто чѣмъ-то очень женственнымъ и воспріимчивымъ.



Рис. 328. — Рафаэль. Папа Левъ I останавливаетъ Аттилу. Фреска въ Ватиканѣ.

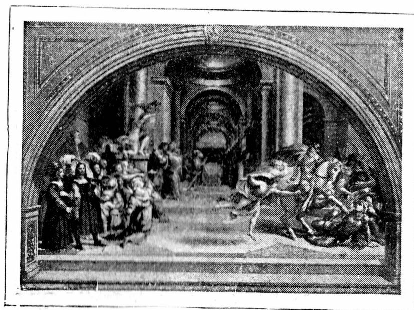


Рис. 329. — Рафаэль. Изгнаніе Эліодора изъ храма. Фреска въ Ватиканѣ.

До XIX-го вѣка Рафаэль былъ любимцемъ Папства и Церкви, предметомъ почти всеобщаго преклоненія, но послѣ этого онъ начинаетъ дорого искупать свою славу и ту



Рис. 330. — Видъ Ватиканскихъ «Ложъ», украшенныхъ подъ наблюд-ніемъ Рафаэля.

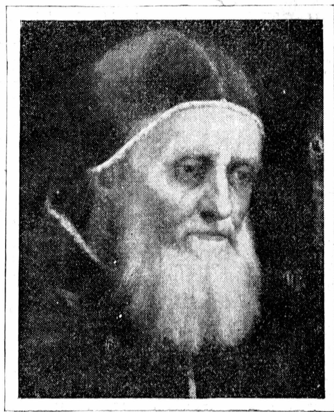


Рис. 331. — Рафаэль. Портретъ Юлія II (часть). (Палаццо Питти во Флоренціи.) (Клише Андерсона въ Римѣ).

ошибку, что онъ слишкомъ много пользовался чужой помощью въ своихъ работахъ. Какъ всегда въ подобныхъ слу-



Рис. 332. — Рафаэль. Портретъ Бальтазара Кастильоне. (Луврскій музей.) (Клише Neuerdein'a.)



Рис. 333. — Рафаэль и Джуліо Романо. Преображеніе. (Ватиканскій музей.)

чаяхъ реакція зашла слишкомъ далеко. Рафаэль въ Станцахъ и Ложахъ—величайшій «иллюстраторъ», какой

когда-либо существовалъ; языческая древность и древность христіанская дали ему незабвенные образы, которые осуществили идеалы Возрожденія и оставались въ теченіе четырехъ столѣтій запечатлѣнными въ памяти людей. Его типъ Мадонны, полухристіанской и полуязыческой, ни слишкомъ одухотворенной, ни слишкомъ чувственной, покорилъ всѣ сердца и сохранилъ свою власть до нашего времени. Въ геніи Рафаэля какъ будто совершилось мгновенное сліяніе этихъ двухъ противоположныхъ и враждебныхъ міровъ—язычества и христіанства; если другихъ художниковъ можно было назвать какъ бы цвѣтами Возрожденія, то Рафаэль былъ его зрѣлымъ плодомъ.

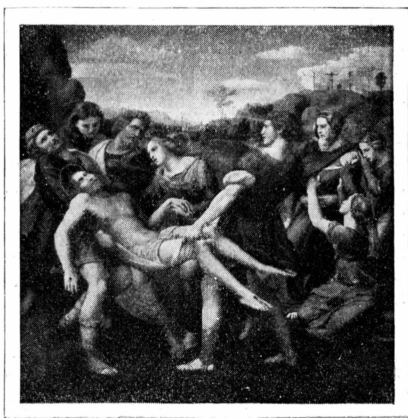


Рис. 334.—Рафаэль. Положеніе во гробъ. (Галлерея Боргезе въ Римѣ.)

Генія нисколько ни унижаетъ признаніе его слабостей. Этотъ удивительный творецъ образовъ былъ посредственнымъ колористомъ (за исключеніемъ нѣкоторыхъ портретовъ, напр. Бальтазаръ Кастильоне въ Луврѣ) и даже, съ чѣмъ никогда не могъ бы согласиться Энгръ, рисунокъ его часто бываетъ сухимъ и безцвѣтнымъ. Нѣтъ ни одной его картины, въ которой тщательное изслѣдованіе не обнаружило бы слабости, неправильности и невыразительности контура. Картина, въ которой онъ хотѣлъ соперничать съ Микель Анджело—Положеніе во

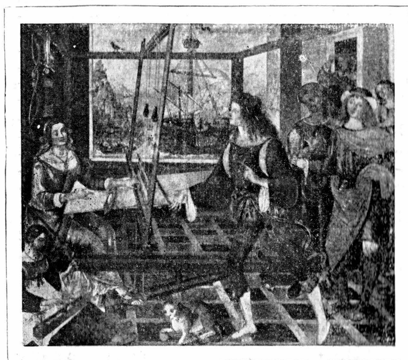


Рис. 334 а. — Пинтурриккіо. Пенелопа и ея женихи. (Возвращеніе Улисса). (Лондонская Націон. Галл.)

гробъ,—находящаяся въ галлереѣ Боргезе въ Римѣ (рис. 334), отличается холодностью академіи XVII вѣка; и не безъ основанія относятъ начало упадка итальянскаго искусства какъ разъ ко времени высшаго развитія генія Рафаэля.

Культъ Рафаэля, «божественнаго» Рафаэля, отжилъ свой вѣкъ, всѣ его произведенія слѣдуетъ разбирать и обсуждать не какъ творенія бога, превратившагося въ художника, но какъ геніальнаго художника, имѣющаго недостатки подобно всѣмъ людямъ, но обоготвореннаго безотчетнымъ энтузіазмомъ. То, что въ немъ есть поистинѣ великаго, можетъ только выиграть отъ критическаго разбора, свободнаго какъ отъ стремленія очернить, такъ и отъ слѣпого преклоненія.

БИБЛІОГРАФІЯ. — Сочиненія и статьи, указанныя въ XV и XVI гл. Буркхардта, Морелли (спеціально о Рафаэлѣ), Ромэнъ-Ролланда, Вельфлина и Вёрмана.

J. P. Richter, Literary Works of Leonardo da Vinci, 2 vol., London, 1888; E. Müntz, Léonard de Vinci, Paris, 1899; B. Berenson, The florentine painters, 2 изд., London, 1900 (Леонардо); The North Italian painters, London, 1907 (школа Леонардо); G. Gronau, Leonardo da Vinci, London, 1903; Seidlitz, Leonardo, 2 vol., Berlin, 1909; H. Cook, Le Carton de Léonard à la Royal Academy (Gazette, 1897, II, p. 371); G. Carotti, Le opere di Leonardo, Bramante et Raffaelo, Milan, 1905; (c. P. Gauthiez, Ouvrages récents sur Léonard, Gazette, 1907, I, p. 505); S. Reinach, Mona Lisa (Bull. des Musées, 1909, p. 17); F. Malaguzzi—Valeri, Pittori lombardi dal quatrocento, Milan, 1902; Eth. Halsey, Gaudenzio Ferrari, London, 1903; M. Reymond, Cesare da Sesto (Gazette, 1892, I, p. 314); G. Williamson, B. Luini, London, 1899; P. Gauthiez, Nouvelles recherches sur B. Luini (Gazette, 1903, II, p. 189); R. H. Cust, Sodoma, London, 1906.

B. Berenson, The central Italian painters, London, 1898 (Рафаэль); A. Venturi, Gentile da Fabriano e Pisanello, Firenze, 1896; L. Courajod, Leçons, t. II, Paris, 1900 (Пизанелло и сѣверныя школы); E. Müntz, Pisanello (Revue de l'Art, 1897, I, p. 67); A. Gruyer, Vittore Pisano (Gazette, 1893, II, p. 353); G. Hill, Pisanello, London, 1905; J. Williamson, Francia, London, 1901; R. Schneider, L'Ombrie, Paris, 1905; Mrs. Graham, Fiorenzo di Lorenzo, Roma, 1904; S. Weber, Fiorenzo di Lorenzo, Strassburg, 1904; Abbé Broussolle, La Jeunesse de Pérugin, Paris, 1901; E. Steinmann, Pinturicchio, Bielefeld, 1898; C. Ricci, Pinturicchio, франц. пер., Paris, 1903; A. Schmarsow, Raphael und Pinturricchio in Siena, Berlin, 1903; F Ehrle—E Stevenson, Gli affreschi del Pinturricchio nel'appartamento Borgia, Roma, 1897 (cf. Repertorium, 1897, p. 318); A. Schmarsow, Giovanni Santi, Berlin, 1887.

A. Rosenberg—Gronau, Raffael, Stuttgart, 2 изд., 1908 (репродукціи всѣхъ его картинъ)· A. Springer, Raffael und Michelangelo, 2 изд., Leipzig, 1895; E. Müntz, Raphael, нов. изд., Paris, 1900; Julia Cartwright, Raphael, London, 1895 (это, по моему мнѣнію, лучшее изъ всѣхъ иллюстрированныхъ сочиненій о Рафаэлѣ); H. Knackfuss, Raphael, 4 изд., Bielefeld, 1896; Crowe—Cavalcaselle, Rafaello, нов. изд., Firenze, 1901; Alex. Amersdorfer, Kritische Studien über das venezianische Skizzenbuch (ошибочно приписывается Рафаэлю), Berlin, 1902 (cf. Repertorium, 1902, p. 130); B. Berenson, Le Sposalizio du Musée de Caen (Gazette, 1896, II, p. 273); The Study and criticism of Italian art, t. II, London, 1902; G. Gronau, Aus Raphaels florentiner Tagen, Berlin, 1903; H. Dallmayr, Raffaels Werkstätte (Jahrbuch Вѣнскаго Музея, 1895; cf.

Repertorium, 186, p. 368); Giulio Romano und das klassische Altertum, Wien, 1902; Lafenestre—Richtenberger, Rome, t. I, Paris, 1903 (детальный этюдъ о ватиканскихъ фрескахъ Рафаэля); J. Klaczko, Rome and the Renaissance, the pontificate of Julius II, London, 1903 (англійскій переводъ съ иллюстраціями; Мелоццо да Форли, Микель-Анджело).

О женскомъ типѣ черепа Рафаэля Bonner Jahrbücher, t. LXXII, p. 182.



ВОСЕМНАДЦАТАЯ ЛЕКЦІЯ.

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО И КОРРЕДЖО.

Геній Леонардо господствуетъ надъ вторымъ періодомъ флорентійскаго Возрожденія, который начинается съ фресокъ Мазаччо въ Кармине. Но учениками и подражателями Леонардо были исключительно Миланцы. Во Флоренціи развитіе школы шло собственнымъ путемъ; въ XVI-мъ вѣкѣ она насчитываетъ еще три великія имени: Фра Бартоломео, Андреа дель Сарто и Микель-Анджело.



Рис. 335. — Фра Бартоломео. Мадонна и святые. Соборъ въ Луккѣ.

Послѣ Боттичелли, Гирландайо и Филиппино Липпи живописи оставалось разрѣшить еще одну задачу въ своей собственной области, именно, задачу колорита. Вслѣдъ за кричащей раскраской картинъ должно было наступить употребленіе яркихъ и теплыхъ красокъ, приведенныхъ въ гармонію свѣтотѣнью и тѣхъ золотистыхъ, и серебристыхъ тоновъ, въ которыхъ достигли такого совершенства Венеція и Брешіа. Леонардо далъ примѣръ для свѣтотѣни, но онъ стремился къ мягкой передачѣ формы больше, чѣмъ къ блеску колорита (стр. 198). Первымъ изъ флорентійцевъ, который соперничалъ въ этомъ отношеніи съ венеціанцами, но не могъ добиться ихъ совершенства, былъ Баччо делла Порта, другъ Савонаролы; онъ постригся въ монахи подъ именемъ Фра Бартоломео послѣ того какъ Савонарола въ 1498-мъ году искупилъ на кострѣ пламень своихъ реформаторскихъ стремленій.

У Фра Бартоломео (1475—1517) была и другая заслуга—чувство ритмичности въ композиціи, искусно расположенной въ равновѣсіи, образующемъ пирамиду (рис. 335, 336). Этимъ свойствомъ, а также даромъ колорита, онъ оказалъ послѣ 1504 г. благотворное вліяніе на Рафаэля. Его можно было бы отнести къ величайшимъ мастерамъ, еслибы онъ умѣлъ создавать типы; но, къ несчастью, лица его мало

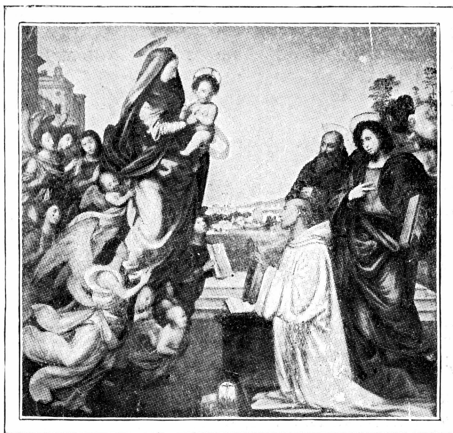


Рис. 336. — Фра Бартоломео. Явленіе Богоматери св. Бернарду. (Академія во Флоренціи.)

выразительны и лишены оригинальности и привлекательности.

Андреа дель Сарто, его ученикъ, былъ еще болѣе искуснымъ колористомъ и больше всѣхъ флорентійцевъ сумѣлъ приблизиться къ Джорджоне (1486—1531). Онъ также былъ подъ вліяніемъ Леонардо, у котораго заимствовалъ его sfumato, а позже подпалъ подъ вліяніе, не всегда здоровое, Микель-Анджело; оно привило ему вкусъ къ тяжелымъ драпировкамъ. Андреа, хотя и не отличался глубиной мысли, но былъ однимъ изъ самыхъ привлекательныхъ художниковъ. Подобно Фра Бартоломео, онъ отличался искусствомъ въ композиціи; но онъ лучше умѣлъ придать фигурамъ движеніе, окружить ихъ мягкой и свѣтлой атмосферой, придать имъ нѣжное, но безъ приторности, выраженіе; онъ обладалъ также рѣдкимъ даромъ разсказчика, и большія сцены, написанныя имъ на стѣнахъ во Флоренціи, какъ, напр., Рожденіе Богоматери въ монастырѣ Аннунціаты, не только отличаются выдающимися достоинствами, но и даютъ чарующій пересказъ преданія. Его фреска «Тайная Вечеря» вызываетъ восхищеніе даже послѣ Вечери Леонардо (рис. 337—340). Эти произведенія Андреа, которыя



Рис. 337. — Андреа дель Сарто. Рождество Богородицы. Церковь св. Аннунціаты во Флоренціи.

нужно видѣть въ самой Тосканѣ, имѣютъ важное значеніе для исторіи, потому что на нихъ и подобныхъ имъ композиціяхъ XV-го вѣка—такова, напримѣръ, Тайная Вечеря Андреа дель Кастанья—мы имѣемъ возможность прослѣдить все движеніе искусства на пути къ полному освобожденію. Не только исчезаетъ архаическая напряженность, но измѣняются самыя чувствованія; рѣзкость смѣняется мягкостью, аскетизмъ болѣе веселымъ и жизнерадостнымъ настроеніемъ. Наконецъ, Андреа принадлежитъ къ числу тѣхъ рѣдкихъ художниковъ, которые создали новый и долго сохранившійся типъ Богоматери съ большими черными глазами и влажнымъ взоромъ, чарующее соединеніе гордости и кро-

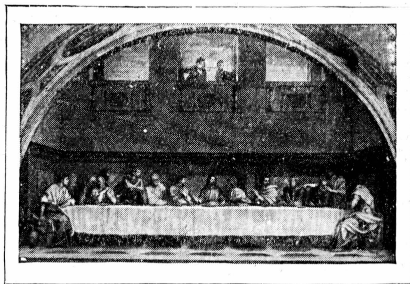


Рис. 338. — Андреа дель Сарто. Тайная Вечеря. Монастырь Сальви, бл. Флоренціи. (Клише Андерсона въ Римѣ.)



Рис. 339. — Андреа дель Сарто. Милосердіе. (Луврскій музей.) (Клише Neuerdein'а).

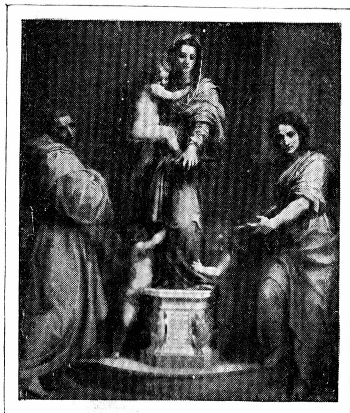


Рис. 340. — Андреа дель Сарто. Мадонна, назыв. «съ гарпіями». (Музей Уффици во Флоренціи). (Клише Андерсона въ Римѣ).

тости. Самымъ прекраснымъ примѣромъ этого типа можетъ служить Мадонна delle Arpie, (Мадонна съ гар-

піями), во Флоренціи (1517), стоящая на пьедесталѣ, украшенномъ фигурами гарпій (рис. 340).

Флорентійская школа создала еще нѣсколькихъ хорошихъ художниковъ, какъ, напр., Понтормо (1494—1557) и Бронзино (1502—1572), который оставилъ нѣсколько превосходныхъ портретовъ (рис. 341), пріятно скомпанованныхъ, но нѣсколько манерныхъ. Но все же можно сказать, что школа эта прекратила свое существованіе до конца XV-го вѣка. Это почти внезапное исчезновеніе произошло не вслѣдствіе политическихъ переворотовъ, но благодаря губительной мощи Микель-Анджело. Онъ былъ флорентійцемъ, но работалъ въ Римѣ, сдѣлалъ его центромъ итальянскаго искусства и при жизни создалъ школу, надъ которой господствовала его мощная личность, какъ новый идеалъ.



Рис. 341. — Бронзино. Портретъ герцогини Элеоноры Толедской и ея сына Фердинанда. (Музей Уффици во Флоренціи.)



Рис. 342. — Микель-Анджело. Pieta. Соборъ св. Петра въ Римѣ. (Клише Андерсона, Римъ.)



Рис. 343. — Микель-Анджело. Голова Давида. (Академія во Флоренціи.)

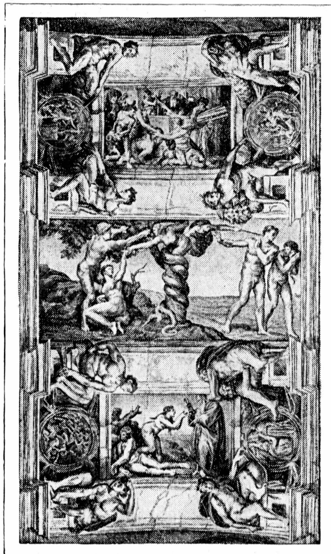


Рис. 344. — Микель-Анджело. Часть плафона Сикстинской Капеллы въ Ватиканѣ.

Только одна Венеція, гдѣ Тиціанъ пережилъ Микель-Анджело, сохранила свои мѣстныя традиціи; всюду, вплоть до пробужденія натурализма, Микель-Анджело служилъ закономъ. Флорентійское искусство, вырванное съ корнемъ и перенесенное на римскую почву, погибло, подобно тому какъ гибнутъ нѣкоторыя растенія отъ слишкомъ быстраго и сильнаго роста.

Микель - Анджело родился возлѣ Флоренціи въ 1475 г. въ годъ рожденія Фра Бартоломео. Онъ скончался въ 1564 г., черезъ восемнадцать лѣтъ послѣ самаго дѣятельнаго преемника Рафаэля, Джуліо Романо.

Поэтъ, архитекторъ, скульпторъ и художникъ, Микель-Анджело Буонаротти чувствовалъ себя и считалъ себя исключительно скульпторомъ. Въ Римѣ послѣ 1508 г., въ то время какъ онъ писалъ плафонъ Сикстинской Капеллы, онъ упорно подписывался: «Микель-Анджело, скульпторъ». Дѣйствительно, онъ и въ живопись вносилъ чисто скульптурный и пластическій духъ. Онъ равнодушенъ къ свѣтотѣни, къ пейзажу, къ локальному тону (couleur locale). Его интересуетъ лишь одно — человѣкъ, но человѣкъ не «измѣнчивый и многообразный», какимъ онъ встрѣчается въ жизни, а созданный его грезами, мрачный, съ краснорѣчивыми жестами, внезапными и вычурными позами, съ напряженными мус-

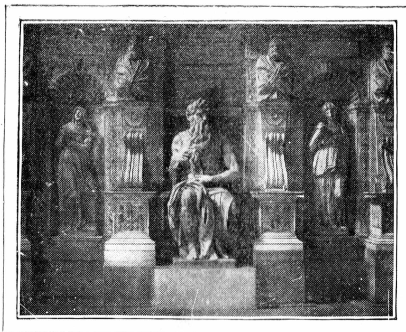


Рис. 345. — Микель-Анджело. Моисей. Церковь San Pietro in Vincoli въ Римѣ.



Рис. 346. — Микель-Анджело. Іеремія. Сикстинская Капелла въ Ватиканѣ.

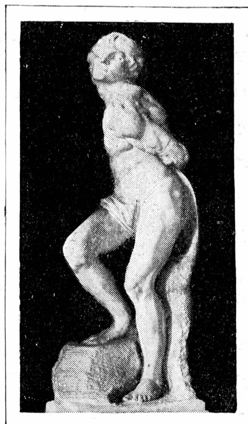


Рис. 347. — Микель-Анджело. Скованный рабъ. (Луврскій музей.)

кулами, которые подходятъ къ границѣ возможности и даже преступаютъ ее. Микель-Анджело пользуется человѣческимъ тѣломъ, какъ инструментомъ, изъ котораго онъ извлекаетъ непрерывный потокъ самыхъ блестящихъ, самыхъ рѣзкихъ, самыхъ торжественныхъ звуковъ. На тѣхъ высотахъ, которыхъ другіе достигали лишь случайно, онъ удерживается безъ видимаго утомленія силою своего темперамента; исключительность онъ дѣлаетъ для себя обычной. Тѣ, кто старался ему подражать, не обладая въ то же время его геніальностью, впали въ манерность, т.-е. аффектацію чувствъ, которыхъ они не испытывали; вотъ почему неистовый титанизмъ Микель-Анджело былъ гибельнымъ для искусства еще въ бóльшей мѣрѣ, чѣмъ нараждающійся академизмъ Рафаэля.



Рис. 348. — Микель - Анджело. Лаврентій Медичи (Il Pensieroso). Капелла Медичи во Флоренціи.

Микель-Анджело жилъ восемьдесятъ восемь лѣтъ; не сразу, не въ самомъ началѣ дѣятельности проявились черты этого неистоваго титана. Ученикъ Гирландайо и одного скульптора школы Донателло, онъ находился вначалѣ подъ вліяніемъ

мощныхъ произведеній Якопо делла Кверча (рис. 260), а въ самомъ первомъ флорентійскомъ періодѣ подъ вліяніемъ античныхъ мраморовъ коллекціи Медичи. Всѣмъ извѣстенъ разсказъ о статуѣ Купидона, зарытаго имъ для того, чтобы потомъ выдать его за римскую статую; восхищеніе ею было тѣмъ болѣе сильно, что по мнѣнію всѣхъ, она была изваяна пятнадцать вѣковъ тому назадъ. Но сходство генія Микель-Анджело съ античнымъ искусствомъ заключалось только въ его любви къ общимъ типамъ. Онъ былъ чуждъ ясности греческаго міросозерцанія, всякія же преданія тяготили его, какъ оковы. Его можно узнать уже въ первыхъ шедеврахъ (рис. 342, 343): Богоматерь, держащая мертваго Христа (Pieta) въ римскомъ Соборѣ Св. Петра (1498), Богоматерь съ младенцемъ, въ Брюгге (1501) и Давидъ во Флоренціи (1504). Если Давидъ, этотъ шедевръ анатоміи, кажется многимъ критикамъ безвкуснымъ, то обѣ Богоматери восхитительны и обнаруживаютъ уже зрѣлый геній. Микель-Анджело смѣло положилъ тѣло Христа на колѣни задрапированной Богоматери и сумѣлъ извлечь изъ этого контраста поразительный эффектъ. Богоматерь страдаетъ молча; величіе и гордость не позволяютъ ей плакать. Группа въ Брюгге не менѣе смѣла по замыслу. Младенецъ не на ко-

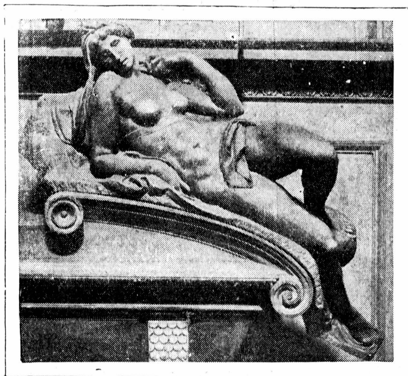


Рис. 349. — Микель - Анджело. Утро. Капелла Медичи во Флоренціи.



Рис. 350. — Микель-Анджело. Верхняя часть картины Страшнаго Суда. Фреска въ Сикстинской Капеллѣ (Ватиканъ). Двѣ группы ангеловъ, несущихъ крестъ.

лѣняхъ у матери. Это была традиціонная поза и поэтому Микель-Анджело ее оставилъ. Младенецъ стоитъ между ея колѣнъ сильный и задумчивый. Она также сильна и задумчива, безъ выраженія преданности, нѣжности, вся проникнутая внутреннимъ движеніемъ. Ея пальцы на правой рукѣ какъ будто движутся. Въ этихъ двухъ произведеніяхъ уже живетъ весь Микель-Анджело цѣликомъ, и это почувствуетъ всякій, кто сумѣетъ всмотрѣться и проникнуться этими произведеніями.



Рис. 351. — Микель-Анджело. Святое Семейство. (Музей Уффици во Фолренціи).

Папа Юлій II, самый энергичный изъ преемниковъ Св. Петра, былъ способенъ понять такого человѣка и покровительствовать ему. Онъ поручилъ ему въ 1508 г. украсить плафонъ Сикстинской Капеллы въ Ватиканѣ. Поразительная работа, которую Микель-Анджело выполнилъ тамъ въ теченіе четырехъ лѣтъ, не имѣетъ ничего равнаго и ничего подобнаго въ живописи. Эти сцены изъ Ветхаго Завѣта эти пророки, сибиллы, эти сидящіе юноши представляютъ собою нѣчто до сихъ поръ невиданное (рис. 344, 346). Эти точно высѣченныя изъ мрамора фигуры, несоразмѣрныя, проникнутыя тѣлесной мощью и сдержанной силой, въ самыхъ смѣлыхъ и поразительныхъ позахъ, какъ будто являются представителями человѣческой и вмѣ-



Рис. 352. — Микель-Анджело. Группа купающихся солдатъ, назыв. «карабкающіеся» (grimpeurs), съ гравюры Марка Антонія Раймонди, представляющей фрагментъ картона Пизанской войны.

стѣ съ тѣмъ сверхчеловѣческой расы, въ которыхъ Микель-Анджело воплотилъ свои грезы, полныя дикой энергіи и величія.

Когда Микель-Анджело было поручено созданіе памятника Юлію II и Медичи въ Италіи, онъ перенесъ въ скульптуру, въ свою излюбленную область, неистовыя грезы Сикстинской Капеллы. Часть неоконченной могилы составляетъ Моисей въ церкви Св. Петра in Vincoli въ Римѣ; это необычайно сильное выраженіе «обузданнаго движенія *)», онъ весь исполненъ страсти и гнѣва (рис. 345). Два раба, которые должны были украшать гробницу, представляютъ собою самыя цѣнныя жемчужины Лувра; фигуры изображены стоя, но въ изогнутыхъ позахъ и являются крайней реакціей противъ примитивнаго искусства, гдѣ господствовалъ законъ фронтальности (рис. 347). Капелла Медичи во Флоренціи также не была окончена; Микель-Анджело изваялъ только двѣ ниши, въ которыхъ сидящія статуи Юлія и Лоренцо Медичи возвышаются надъ четырьмя лежащими на саркофагѣ фигурами: Вечеръ, Утро, День и Ночь. Сидящіе князья не представляютъ собою портретовъ, но являются олицетвореніемъ силы, проникнутой печалью; они похожи на двухъ пророковъ, сошедшихъ со сводовъ Сикстинской Капеллы, они такъ же сильны, задумчивы и печальны (рис. 348).



Рис. 353. — Даніеле да Вольтерра. Снятіе со креста. Церковь св. Троицы въ Римѣ. (Клише Андерсона. Римъ).

Еще бóльшая сила, выражающаяся въ судорожно безпокойныхъ сокращеніяхъ мускуловъ, чувствуется въ четырехъ лежащихъ фигурахъ саркофага; ихъ смѣлыя позы и мощная мускулатура вызываютъ восхищеніе, смѣшанное съ удивленіемъ (рис. 349).

Возвратившись въ Римъ, Микель-Анджело, по просьбѣ папы Павла III, началъ писать въ 1535 г. Страшный Судъ на задней стѣнѣ Сикстинской Капеллы (рис. 350). Эта колоссальная фреска, надъ которой онъ работалъ семь лѣтъ, въ общемъ видѣ представляетъ собою заблужденіе; но она является самымъ совершеннымъ выраженіемъ его генія. Онъ исчерпалъ въ немъ всѣ возможности движенія и линій, создавъ цѣлый мрачный міръ гнѣвныхъ гигантовъ, торже-

*) Выраженіе Г. Вёльфлина.

ствующихъ побѣду, побѣжденныхъ, нагихъ съ сильными мускулами атлетовъ; въ нихъ совершенно отсутствуетъ христіанское чувство, они кажутся порожденіемъ кошмара лихорадочно безпокойнаго Титана. Развѣ есть что-либо христіанское въ этомъ мстительномъ Христѣ съ геркулесовскимъ сложеніемъ, въ Богоматери съ изогнутыми бедрами, въ ужасѣ прижимающейся къ своему Сыну? Божественность Страшнаго Суда граничитъ съ безуміемъ; ни Эсхилъ, ни Данте, ни Викторъ Гюго не заходили такъ далеко въ смѣлости и не отваживались воплощать въ избранномъ сюжетѣ своихъ личныхъ грезъ.

Существуетъ очень немного картинъ Микель-Анджело (рис. 315), и самый знаменитый изъ картоновъ, исполненный въ 1505-мъ году для Флоренціи, погибъ. Къ счастью, граверъ Маркъ Антоніо Раймонди, другъ Рафаэля скопировалъ въ гравюрѣ одну изъ сценъ, изображающихъ купающихся флорентійскихъ солдатъ, застигнутыхъ врасплохъ аттакой пизанцевъ (рис. 352). Античное искусство не создало ничего, что̀ превзошло бы эти нагія тѣла атлетической силы въ изяществѣ, которое подчеркиваетъ эту силу; если бы у насъ для сужденія о Микель-Анджело была только одна эта гравюра, мы узнали бы въ ней гиганта подобно тому, какъ узнаютъ льва по его когтямъ.

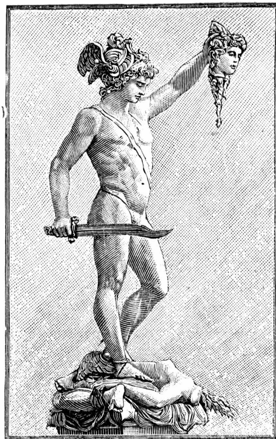


Рис. 354. — Бенвенуто Челлини Персей. Ложа Lanzi во Флоренціи.

Сотрудничеству съ Микель-Анджело обязанъ венеціанецъ Себастьяно дель Пьомбо эпическимъ величіемъ своего Воскрешенія Лазаря (въ Національной Галлереѣ, рис. 285). Одинъ изъ учениковъ Микель-Анджело, Даніеле да Вольтерра, подражая въ одномъ изъ своихъ великихъ произведеній своему учителю, достигъ въ большомъ Распятіи церкви Св. Троицы въ Римѣ поразительной красоты (рис. 353). Скульпторъ той же самой школы и въ то же время рѣзчикъ и золотыхъ дѣлъ мастеръ, Бенвенуто Челлини (1500—1572), шарлатанъ и авантюристъ, достигъ значительной высоты въ своей статуѣ Персей-побѣдитель во Флоренціи; въ ней чувствуется одновременное вліяніе Донателло и Микель-Анджело (рис. 354.). Жанъ Булонь (а не да Болонья) скульпторъ изъ Дуэ, поселившійся въ Италіи (1524—1608), былъ авторомъ великолѣпнаго Меркурія во время полета, гдѣ замѣтно подражаніе Микель-Анджело и



Рис. 355. — Жанъ Булонь. Летящій Меркурій. Флоренція. Bargello.

античнымъ образцамъ (рис. 355). Но, за немногими исключеніями, масса другихъ учениковъ его лишь подражала его позамъ, воздвигала безъ всякаго смысла колоссальныя фигуры и, мало-по-малу, перешла узкую границу, отдѣляющую великое отъ смѣшного.

Аллегри, называемый Корреджо (1494—1534), художникъ изъ Пармы, былъ моложе Микель-Анджело на двадцать лѣтъ и умеръ на тридцать лѣтъ раньше его; онъ оказалъ почти такое же огромное вліяніе на итальянское искусство XVI-го вѣка и на искусство вѣка слѣдующаго. Онъ вышелъ, повидимому, изъ Феррарской школы и былъ ученикомъ художника Біанки, прекрасная картина котораго находится въ Луврѣ. Это была мягкая и чувственная натура, которую одинаково привлекали изящные миѳы античнаго міра и благочестивыя преданія христіанства. Онъ изображалъ тѣ и другіе въ одинаковомъ духѣ съ той же любовью къ скользящему и мягкому свѣту, къ мягкимъ и воздушнымъ формамъ и свѣтотѣни. Источникомъ вдохновенія былъ для него сначала Леонардо, а затѣмъ Микель - Анджело. Отъ этого послѣдняго онъ заимствовалъ любовь къ парящимъ плафоннымъ фигурамъ въ облакахъ съ обманчивыми, неправдоподобными и вмѣстѣ съ тѣмъ правдивыми раккурсами. Смѣлость его рисунка въ религіозной живописи была необычнымъ новшествомъ, но итальянскій вкусъ приспособился къ нему. Этому сентиментальному Микель - Анджело, живописцу до мозга



Рис. 356. — Корреджо. Богоматерь и Младенецъ съ св. Іеронимомъ. (Верхняя часть картины).(Музей въ Парижѣ).



Рис. 357. — Корреджо. Мадонна съ св. Георгіемъ. (Дрезденскій музей).

костей, безъ единой черты суровости скульптора, мы обязаны однимъ изъ чудесъ искусства живописью, украшающей пармскій Соборъ, гдѣ изображена Богоматерь, возносящаяся на небо среди также возносящихся святыхъ, въ хаосѣ ногъ и развѣвающихся одеждъ, надъ которыми господствуютъ изображенныя въ раккурсахъ лица съ выраженіемъ экстаза.

Самыми характерными изъ картинъ, которыя онъ успѣлъ написать въ теченіе своей краткой жизни, являются картины пармскія и дрезденскія (рис. 356, 357), въ которыхъ чувствуется Леонардо, Микель-Анджело, и, въ особенности, самъ Корреджо, т.-е. художникъ, душа котораго проникнута красотой, радостью и свѣтомъ до предѣловъ, за которыми уже начинается аффектація. Изъ двухъ его картинъ въ Луврѣ, одна, Антіопа, далеко не религіознаго содержанія, другая же трогательно и почти набожно изображаетъ Мистическое Обрученіе Св. Екатерины (рис. 358); онѣ даютъ почти полное представленіе о его талантѣ. Онъ создалъ чарующій, но поверхностный типъ Богоматери, вліяніе котораго было тѣмъ сильнѣе, что онъ отвѣчалъ идеалу нарождающейся Реформаціи и новому міровоззрѣнію католицизма.



Рис. 358. — Корреждо. Мистическое обрученіе св. Екатерины. (Луврскій музей).

Католическое Возрожденіе, вызванное около 1540 г. ученіемъ Лютера, дѣйствительно, очень отличалось отъ торжествующей и догматической религіи Среднихъ Вѣковъ. Теперь оно уже больше не стремилось господствовать надъ умами, но старалось сохранить

и завоевать сердца вѣрующихъ. Ловкіе и энергичные папы, которые спасли католичество отъ полнаго разрушенія и, отчасти, отвоевали потерянное въ первые годы Реформаціи, нашли себѣ помощниковъ въ лицѣ іезуитовъ, дѣлавшихъ религію легкой, и художниковъ, дѣлавшихъ ее привлекательной. Въ борьбѣ съ суровымъ протестантизмомъ, который былъ врагомъ искусства, съ пренебреженіемъ относился къ мистическому усердію и старался затруднить пути къ спасенію, Контръ-Реформація украсила римскія цѣпи всѣми соблазнами красоты, доступными толпѣ, всѣми коварными ухищреніями благочестія и экстаза. Искусство, пользовавшееся ея покровительствомъ, и развивавшееся, въ особенности, въ Италіи и Испаніи подъ ея вліяніемъ, отличается въ церковной архитектурѣ іезуитскимъ стилемъ, а въ живописи—нѣсколько чувственнымъ мистицизмомъ, первые образцы котораго далъ Корреджо. Это искусство уже не походитъ на великое христіанское искусство средневѣковья и даже на искусство XV-го вѣка, которое, заимствуя внѣшнюю форму язычества, оставалось христіанскимъ и строгимъ по внутреннему содержанію. И еще теперь, если бы мы стали анализировать произведенія религіозной живописи, которыя распространяются въ безконечномъ количествѣ экземпляровъ, то въ концѣ концовъ мы пришли бы къ родоначальнику ея, мастеру Антіопы и декоратору купола Пармскаго Собора.

БИБЛІОГРАФІЯ.—Сочиненія Беренсона (въ особенности, The drawings of Florentine painters), Буркхардта, Мюнца и Вёрмана, указанныя въ библіографій XV-й главы.

C. Cornelius, Jacopo della Quercia, Halle, 1896 (cf. Gazette, 1897, II, p. 172); A. Michel, Madone de J. della Quercia au Louvre (Monuments Piot, t. III, p. 261); H. Grimm, Leben Michel—Angelo's, 10 изд., 2 vol., Stuttgart, 1901; J. A. Symonds, The life of Michel-Angelo, 3 изд., 2 vol., London, 1899; H. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michel-Angelo, Leipzig, 1891; Die Klassische Kunst, München, 1899; F. Knapp, Michelangelo, Stuttgart, 1906 (съ фотографіями произведеній); C. Ricci, Michel-Ange, пер. Crozals'a, Florence, 1902; Ch. Holroyd, Michel-Angelo, London, 1903; Romain-Rolland, Michel-Ange, Paris, 1905; H. Thode, Michel-Angelo und das Ende der Renaissance, t. I, II, Berlin, 1903—1904; K. Lange, Der Schlafende Amor des Michelangelo, Leipzig, 1898; E. Molinier, Benvenuto Cellini, Paris, 1894; J. B Supino, B. Cellini, Firenze, 1901; A. Desjardins, Jean Bologne, Paris, 1901; P. de Bouchaud, Jean Bologne, Paris, 1906; H. Guinness, A. del Sarto, London, 1901.

Burlington Club, School of Ferrara—Bologna, London, 1894 (весьма важное для изученія Корреджо сочиненіе, но вышло изъ продажи); H. Kook, Francesco Bianchi-Ferrari (Gazette, 1901, I, p. 376 cf. о феррарской школѣ Venturi Jahrbücher Берлинскихъ музеевъ, 1887, p. 71; 1888, p. 3); H. Thode, Correggio, Bielefeld, 1898; C. Ricci, Correggio, англ. дополнен. изд., London, 1897. B. Berenson, Study and criticism of Italian art, London, 1901 (p. 20, Корреджо); T. S. Moore, Correggio, London, 1906; J. Strygowski, Das Wesen des Barock bei Raphael und Coreggio, Strassburg, 1898.



ДЕВЯТНАДЦАТАЯ ЛЕКЦІЯ.

ФЛАМАНДСКОЕ И ФРАНЦУЗСКОЕ ВОЗРОЖДЕНІЕ.

Іоаннъ Добрый, король Франціи (1350—1364), наслѣдовалъ въ 1361 г. герцогство Бургундское послѣ смерти послѣдняго герцога Филиппа де Рувръ; онъ отдалъ эту прекрасную страну своему четвертому сыну, Филиппу Смѣлому. Филиппъ Смѣлый женился на Маргаритѣ, наслѣдницѣ графовъ Фландрскихъ и, такимъ образомъ, въ 1384 г. Фландрія и Бургундія были соединены.

Это соединеніе продолжалось также во времена принцевъ дома Валуа, которые всѣ были усердными покровителями искусства и художниковъ, Іоаннѣ Безразсудномъ (1404—1419), Филиппѣ Добромъ (1419—1467), Карлѣ Умѣренномъ (1467—1477). Установились тѣсныя сношенія между Бургундіей, Фландріей, Франціей и Италіей; многіе фламандскіе художники переѣхали въ Дижонъ и основали тамъ Бургундскую школу, которая представляетъ собою лишь вѣтвь фламандской, выросшей, въ свою очередь, изъ французской готики.

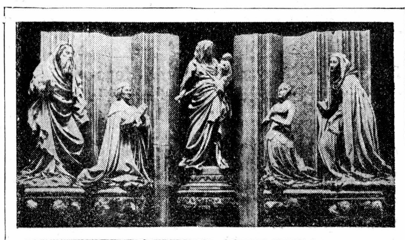


Рис. 359. — Клаусъ Слютеръ. Порталъ Чергозы Champmol бл. Дижона. Поклоненіе Богоматери и Младенцу Филиппа Смѣлаго и Маргариты Фландрской.

Старшій сынъ Іоанна Добраго, который царствовалъ во Франціи подъ именемъ Карла V (1364—1380), былъ большимъ любителемъ книгъ и произведеній искусства; его придворнымъ художникомъ былъ Жанъ Бандоль (изъ Брюгге) авторъ картоновъ для внутренней отдѣлки (tapisserie) Анжерскаго Собора. Другой сынъ Іоанна Добраго, Іоаннъ, герцогъ де Берри, умершій въ 1416 г., окружилъ себя въ Буржѣ блестящимъ дворомъ и собралъ великолѣпную библіотеку рукописей, разрисованныхъ фламандскими художниками, изъ которыхъ большинство работало тогда въ Парижѣ.

Этотъ городъ былъ въ концѣ XIV-го вѣка большимъ художественнымъ и умственнымъ центромъ Европы. Фламандское искусство нѣсколько тяжелое во Фландріи и Бургундіи, приняло въ Парижѣ болѣе изящный и тонкій характеръ, который особенно ясно виденъ въ миніатюрахъ руко-

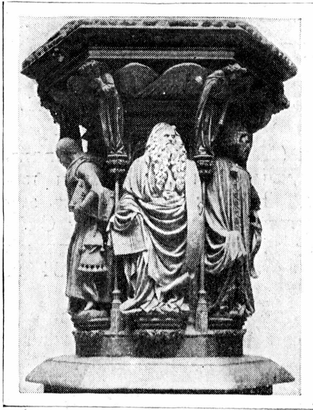


Рис. 360. — Клаусъ Слютеръ. Колодезь Моисея. Чертоза Champmol бл. Дижона.

писей. Но уже въ самомъ началѣ блестящаго французскаго Возрожденія гражданская война (1410), несчастное пораженіе при Азинкурѣ (1415) и договоръ въ Труа (1420) привели Францію къ полному упадку. Искусство перекочевало въ Бургундское герцогство и уже здѣсь, а не въ Парижѣ франко-фламандское Возрожденіе достигло полнаго расцвѣта.

Готическое искусство развилось во Фландріи съ пышностью, вообще свойственной этой странѣ, которая съ начала XIV-го вѣка являлась предметомъ удивленія и зависти всей Европы. Около 1390 г. Мельхіоръ Брёдерламъ д'Ипръ, придворный художникъ Филиппа Смѣлаго, написалъ створки большого алтарнаго образа, покрытаго скульптурными украшеніями; образъ этотъ хранится въ Дижонѣ. Около того же времени геніальный скульпторъ Клаусъ Слютеръ переѣхалъ изъ Фландріи въ Бургундію. Онъ оставилъ тамъ шедевры поразительнаго реализма, именно порталъ въ Картезіанскомъ монастырѣ въ Шаммолѣ возлѣ Дижона (рис. 359) и тамъ же Колодезь Моисея, на шестигранномъ основаніи котораго изображены шесть пророковъ (рис. 360). Группа Богоматери съ Младенцемъ, улыбающееся и немного простоватое лицо герцога Филиппа и лицо Маргариты Фландрской представляютъ собою великолѣпныя произведенія, въ которыхъ еще живутъ великія традиціи готическихъ художниковъ. Моисей представляетъ собою



Рис. 361. — Поль Лимбургъ. Герцогъ Беррійскій за столомъ. Миніатюра изъ Часослова. (Музей Condé à Chantilly). (Chantilly, т. I. Изд. Plon, Nourrit et C-ie.)

величественный, библейскій и вмѣстѣ съ тѣмъ реальный образъ. Все это было закончено до 1395 г.; но прекрасная дверь Гиберти въ флорентійскомъ Баптистеріи создана на тридцать лѣтъ позднѣе, а Мазаччо родился только въ 1401 г. Несомнѣнно поэтому, что Фландрія въ началѣ XV-го вѣка была значительно впереди Италіи.

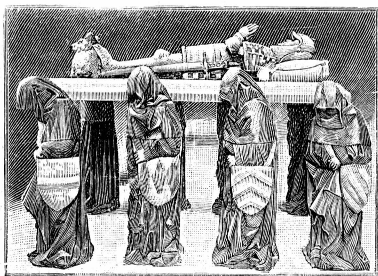


Рис. 362. — Гробница Филиппа По, сенешала бургундскаго. (Луврскій музей).

Но это справедливо только относительно скульптуры. До 1416 года, смерти герцога де Берри, Поль Лимбургъ со своими братьями иллюстрировали прелестный Часословъ, который составляетъ гордость Музея Кондэ въ Шантильи (рис. 361). Это не единственный шедевръ; въ Луврѣ хранится Троица гельдрскаго художника Малуэля, который былъ, по всей вѣроятности, дядей Лимбурговъ и работалъ въ Парижѣ около 1400 г.; въ этомъ произведеніи уже замѣтны главныя достоинства Часослова. Слѣдовательно, мы должны отнести Троицу къ парижскому Возрожденію, которое было создано художниками - уроженцами Фландріи, но заимствовавшими вкусъ и утонченность двора Валуа.



Рис. 363.—Губертъ ванъ Эйкъ. Поющіе ангелы и ангелы, играющіе на музыкальныхъ инструментахъ. (Берлинскій музей).



Рис. 364. — Губертъ ванъ-Эйкъ. Читающая Богоматерь. Часть полиптиха (πολύ Πτυχος) *). «Поклоненіе Агнцу». Церковь Сенъ-Бавонъ въ Гентѣ. (Geschichte der altnied. Malerei. Изд. Hirzel въ Лейпцигѣ.)

*) Алтарный складень, складной запрестольный образъ, состоящій изъ многихъ створокъ. *Прим. пер.*

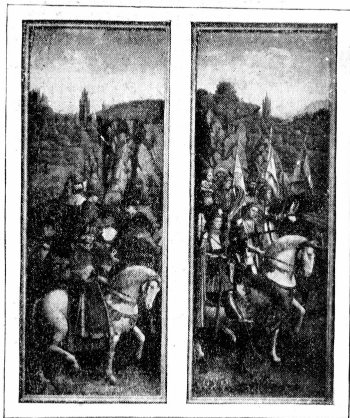


Рис. 365. — Губертъ и Янъ ванъ-Эйки. Конные судьи и воины Христовы. Внутреннія створки запрестольнаго образа «Поклоненіе Агнцу». (Берлинскій музей.) (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхенъ).

Въ эту эпоху (1400—1410) франко-фламандское искусство уже покорило всю Францію и распространилось въ долинѣ Рейна. Благодаря торговымъ и дружественнымъ связямъ, оно скоро перешло черезъ Альпы; не будемъ забывать, что герцогъ Орлеанскій, убитый въ 1407 г., женился на одной изъ Висконти, Валентинѣ Миланской. Около 1400 г. Филиппъ Смѣлый начинаетъ покупать итальянскія медали, издѣлія изъ слоновой кости; его библіотекой завѣдывалъ одинъ итальянецъ, Пьетро изъ Вероны. Съ другой стороны, фламандскіе художники проникли въ Италію, и такое переселеніе продолжалось въ теченіе всего XV-го вѣка. Между Лимбургами, ванъ-Эйками, Джентиле Фабріано и Пизанелло существуетъ очевидная связь; очень возможно, что богатая и цвѣтущая Фландрія не всю свою цивилизацію Возрожденія заимствовала у Италіи. И можетъ быть, наоборотъ, реалистическое вліяніе фламандскаго искусства сыграло извѣстную роль въ реакціи Мазаччо противъ джоттизма; эти вопросы стоятъ теперь на очереди и несомнѣнно будутъ вскорѣ выяснены.

Хотя скульптура фламандскаго Возрожденія оставила нѣсколько значительныхъ произведеній, въ которыхъ чувствуется вліяніе Клауса Слютера— достаточно назвать надгробные памятники герцоговъ Бургундскихъ въ Дижонѣ и Брюгге и

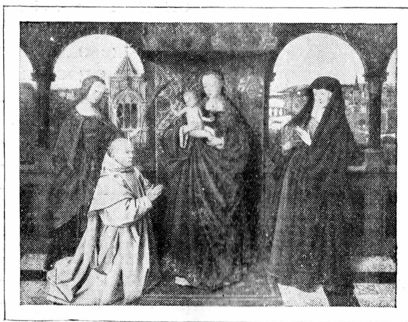


Рис. 366. — Губертъ или Янъ ванъ-Эйкъ. Богоматерь въ Шартрѣ. (Коллекція Ротшильда въ Парижѣ). (Клише Lévy et fils, Парижъ).



Рис. 367. — Янъ ванъ-Эйкъ. Арнольфини и его жена. (Лондон. Націон. Галл.).

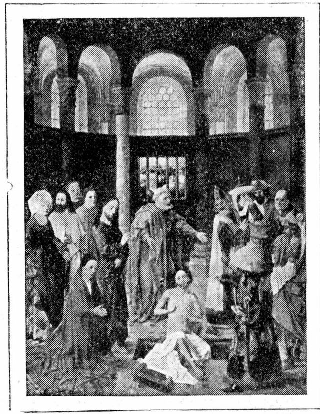


Рис. 368. — А. ванъ Оуватеръ. Воскрешеніе Лазаря. (Берлинскій музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхенъ).

Филиппа По въ Луврѣ (рис. 362)—но мы займемся здѣсь исключительно одной живописью, такъ какъ именно въ ней самымъ блестящимъ образомъ проявился геній Возрожденія. Итальянцамъ уже послѣ 1450 г. было очень хорошо извѣстно, что фламандскіе художники не имѣли себѣ равныхъ; они стремились пріобрѣтать ихъ произведенія и посылали къ нимъ итальянскихъ учениковъ*). Общее мнѣніе приписывало даже ванъ-Эйкамъ изобрѣтеніе живописи масляными красками, техники, извѣстной уже въ XII-мъ вѣкѣ,



Рис. 369. — Губертъ или Янъ ванъ-Эйкъ. Св. Францискъ получаетъ стигматы. (Туринскій музей). (Клише Андерсона, Римъ).

*) Въ 1460 г., герцогиня Біанка Марія Сфорца (изъ Милана) посылаетъ молодого художника Занетто Бугатто въ Брюссель въ мастерскую Рогира-ванъ-деръ Вейдена для обученія. Въ 1643-мъ году Занетто возвращается, и герцогиня пишетъ Рогиру благодарственное письмо (Malaguzzi Valeri, Pittori lombardi, Миланъ, 1902, стр. 127)

хотя фламандцы только усовершенствовали лаки, благодаря чему краски получили совсѣмъ неизвѣстную до тѣхъ поръ силу. Итальянцы, правда, превосходили фламандцевъ въ стилѣ декоративномъ; но они сами признавали превосходство фламандцевъ въ умѣньѣ передать жизнь. Позднѣе они стали не такъ справедливы и забыли объ этомъ. Только въ XIX-мъ вѣкѣ стали отдавать должное такимъ художникамъ, какъ ванъ Эйки, Рогиръ ванъ-деръ-Вейденъ, Альбертъ ванъ-Оуватеръ (Ouwater) Диркъ Боутсъ, Гуго-ванъ-деръ-Гоесъ, Мемлингъ, Герардъ Давидъ и Квентинъ Матсейсъ.



Рис. 370. — Диркъ Боутсъ. Встрѣча Авраама и Мельхиседека. (Мюнхенскій музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхенъ).

Большой образъ Поклоненіе Агнцу въ Гентѣ сыгралъ для фламандскихъ художниковъ ту же самую, если не еще бо́льшую роль, какъ и фрески Мазаччо для итальянской школы. Это произведеніе искусства, теперь находящееся по частямъ въ Гентѣ, Брюсселѣ и Берлинѣ, было начато около 1420 г. Губертомъ ванъ-Эйкомъ и окончено около 1432 г. его братомъ Яномъ. Очень трудно выдѣлить работу каждаго изъ братьевъ; но я склоненъ думать, что участіе Яна выразилось только въ двухъ великолѣпныхъ портретахъ жертвователей. Поющіе и играющіе на музыкальныхъ инструментахъ ангелы, воины Христовы, праведные судьи, фигуры Адама и Евы, большое центральное изображеніе, которое осталось въ Гентѣ, все это вызвало замѣчаніе Фромантена (Fromentin)



Рис. 371. — Р. ванъ-деръ-Вейденъ. Снятіе со креста. (Мадридскій музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхенъ).

что въ этомъ произведенiи искусство сразу достигло совершенства (рис. 363—365). Но миніатюры Часослова въ Шантильи, неизвѣстныя Фромантену, служатъ доказательствомъ того, что у ванъ-Эйковъ были предшественники и соперники. Вполнѣ ясно, что искусство ихъ не зависитъ отъ братьевъ Лимбурговъ; это два одновременные проявленія родственныхъ стилей, одного собственно фламандскаго или, вѣрнѣе, нидерландскаго искусства ванъ-Эйковъ и другого, смягченнаго итальянскимъ вліяніемъ и очищеннаго парижской средою. Янъ ванъ-Эйкъ родился около 1384 г. и умеръ въ 1441-мъ; Филиппъ Добрый неоднократно посылалъ его съ дипломатическими миссіями. Такимъ образомъ, онъ жилъ въ Португаліи, Испаніи, Гаагѣ. Но мы не знаемъ, былъ ли онъ въ Италіи. Мы имѣемъ цѣлую серію его картинъ, написанныхъ имъ между 1432-мъ и 1440-мъ годами съ его подписью и обозначеніемъ времени окончанія, между прочимъ, несравненные портреты, какъ, напр., портретъ его жены и каноника ванъ-де-Пеле въ Брюгге, супруговъ Арнольфини въ Лондонѣ (рис. 367). Большая картина въ Брюгге, гдѣ ванъ-де-Пеле изображенъ въ видѣ жертвователя, обнаруживаетъ всю силу геніальности Яна и границы, положенныя ему природой. Въ немъ совершенно отсутствуетъ религіозное чувство, горячность; Богоматерь некрасива, Младенецъ Іисусъ рахитиченъ; Св. Георгій представляетъ собою одѣтаго въ доспѣхи крестьянскаго парня. Но Янъ ванъ-Эйкъ является самымъ великимъ портретистомъ всѣхъ временъ. Никогда еще болѣе глубокій взглядъ не проникалъ въ сущность живыхъ формъ, и никогда еще болѣе искусная рука не переносила ихъ на полотно.

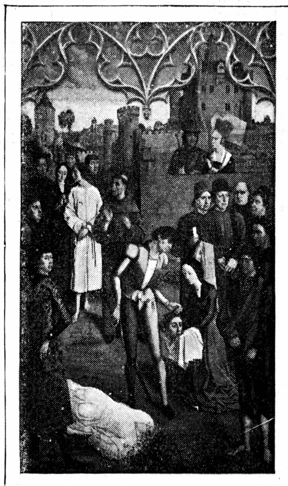


Рис. 372. — Диркъ Боутсъ. Судъ императора Оттона. (Брюссельскій музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхенъ).

Существуетъ еще цѣлая серія картинъ безъ подписи; всѣ онѣ представляютъ собою шедевры, и ихъ приписываютъ то Яну, то Губерту; очень возможно, что онѣ являются результатомъ ихъ совмѣстной работы. Въ Парижѣ хранятся двѣ самыя лучшія: на одной изъ нихъ, находящейся въ Луврѣ, изображенъ Роленъ, канцлеръ Филиппа Добраго въ молитвѣ передъ Богоматерью съ Младенцемъ на фонѣ чудеснаго пейзажа; другой находится у Густава Ротшильда

и изображаетъ викарія Картезіанскаго монастыря Св. Анны въ Брюгге—передъ Богоматерью, святой Анной и святой Варварой. Третья картина, вышедшая изъ той же мастерской, находится въ Туринскомъ Музеѣ (рис. 366, 369).

Во время своего пребыванія въ Гаагѣ оба ванъ-Эйка, несомнѣнно, создали тамъ учениковъ; однимъ изъ нихъ является, можетъ быть, Альбертъ ванъ-Оуватеръ, авторъ шедевра Воскрешеніе Лазаря, находящагося въ Берлинскомъ Музеѣ (рис. 368); ему очень удачно подражалъ его ученикъ Герардъ изъ Гаарлема (Гертгенъ) въ картинѣ, пріобрѣтенной Лувромъ въ 1902-мъ году. Къ этимъ голландцамъ примыкаетъ одинъ художникъ изъ Гаарлема, ученикъ или товарищъ Оуватера, Диркъ Боутсъ (1410—1475), который жилъ въ Лёвенѣ (или Лувенѣ) около 1459 года. Это была сильная и почти грубая натура; онъ доводилъ реализмъ до границъ безобразнаго, а блескъ красокъ до кричащей рѣзкости. Лучшія его произведенія, какъ, напр., Судъ Оттона (теперь въ Брюсселѣ) отличаются поразительной силой красокъ и выразительностью, но рисунокъ и живопись въ нихъ лучше композиціи (рис. 370, 372).



Рис. 373. — Роберъ Кампенъ (?), называемый «мастеромъ изъ Флемайля». Богоматерь съ Младенцемъ (Франкфуртскій. музей), (Клише Брукмана, Мюнхенъ).

Между 1435-мъ и 1464-мъ годами въ Брюсселѣ работалъ мастеръ изъ Турнэ, Роже де ла Пастюръ (по-фламандски ванъ-деръ-Вейденъ). Теперь извѣстно, что онъ былъ ученикомъ Робера Кампена (Bobert Campin, 1375—1444), которому приписываютъ великолѣпныя картины, хранящіяся въ коллекціи Мерода въ Брюсселѣ, въ Э и въ другихъ мѣстахъ. До 1909 года его называли мастеръ изъ Мерода или Флемайля (по названію валлонскаго аббатства, гдѣ прежде находились франкфуртскія картины) и ошибочно считали ученикомъ Рогира или же смѣшивали съ другимъ ученикомъ Кампена, Жакомъ Даре. Въ Кампенѣ и ванъ-деръ-Вейденѣ есть стремленіе къ трагичному. Они проникнуты религіознымъ чувствомъ и чувствомъ драматизма; они умѣютъ, въ противоположность ванъ-Эйку, изображать сильныя душевныя движенія. Снятіе со Креста ванъ-деръ-Вей-

дена въ Эскуріалѣ (рис. 371), его большія композиціи, которыя теперь находятся въ Бонскомъ госпиталѣ (l'hôpital de Beaune) въ Мюнхенѣ и Берлинѣ, навсегда останутся шедеврами искусства.

Между 1450-мъ и 1490-мъ годами нидерландская, или фламандская школа создала цѣлый рядъ чудесныхъ произведеній, хронологическая классификація которыхъ очень неточна и авторы недостовѣрно извѣстны. Симонъ Мармьонъ изъ Амьена (или, можетъ быть, Жанъ Эннекаръ) написалъ около 1455 г. восхитительную Жизнь Св. Бертена (въ Берлинскомъ музеѣ) и нарисовалъ чудесныя миніатюры въ манускриптѣ, поднесенномъ Филиппу Доброму (рис. 374). Около 1470 года зеландецъ *) Гуго ванъ-деръ-Гоесъ написалъ для Ѳомы Портинари, агента Медичи въ Брюгге, колоссальное Рождество; Портинари пожертвовалъ картину въ флорентійскій госпиталь, и итальянцы Лоренцо ди Креди и Гирландайо поспѣшили заимствовать изъ нея мотивы (рис. 376). Наконецъ, между 1468 г. и 1489-мъ появляется цѣлый рядъ прекрасныхъ произведеній Мемлинга, портретовъ и большихъ религіозныхъ композицій (рис. 375 — 377). Развѣ можно найти во всей живописи что-нибудь болѣе очаровательное, чѣмъ Рака св. Урсулы въ Брюгге? Какіе портреты, за исключеніемъ



Рис. 374. — Симонъ Мармьонъ. Заглавный листъ рукописи, хранящейся въ Петербургской Библіотекѣ. Епископъ Гильомъ Филлатръ передаетъ рукопись Филиппу Доброму.



Рис. 375. — Г. Мемлингъ. Прибытіе св. Урсулы въ Кёльнъ. Рака св. Урсулы въ госпиталѣ въ Брюгге.

*) Seeland—провинція въ Нидерландахъ. *Прим. пер.*

ванъ-Эйковскихъ могутъ сравниться съ портретами Мемлинга? Онъ былъ истиннымъ Рафаэлемъ фламандскаго искусства, человѣкомъ, въ которомъ соединились всѣ привлекательныя черты фламандскаго искусства, за исключеніемъ всего рѣзкаго и грубаго. Рисунокъ его не былъ такъ выразителенъ, какъ у ванъ-деръ - Вейдена, онъ не обладалъ пластичностью и силой реализма Яна ванъ-Эйка, онъ былъ скорѣе преемникомъ миніатюристовъ, а не живописцевъ большихъ картинъ; но въ этой группѣ высокоодаренныхъ художниковъ онъ былъ самымъ привлекательнымъ и самымъ оригинальнымъ.



Рис. 376. — Гуго ванъ-деръ Гоесъ. Рождество. (Музей Уффици, Флоренція). (Клише линари).

У Мемлинга былъ преемникъ въ самомъ Брюгге, Герардъ Давидъ, который процвѣталъ тамъ между 1488-мъ и 1509-мъ годами. Шедевръ его, Богоматерь среди святыхъ, находится въ Руанѣ (рис. 378); въ немъ мы видимъ, наряду съ намѣреннымъ возвратомъ къ ванъ-Эйковскимъ типамъ, все возрастающее вліяніе итальянцевъ. Правда, оно отчасти замѣтно также въ произведеніяхъ антверпенскаго мастера, Квентина Матсейса (1466—1530); но въ его антверпенскомъ Снятіи со Креста, брюссельской Св. Аннѣ (рис. 380), въ выраженіи лица молящейся Богоматери въ Лондонѣ все еще преобладаютъ традиціи ванъ-деръ-Вейдена. Матсейсъ, въ основѣ реалистъ, а временами даже сатирикъ (рис. 379), не былъ также чуждъ идеализма, но никогда не стремился подражать итальянцамъ.

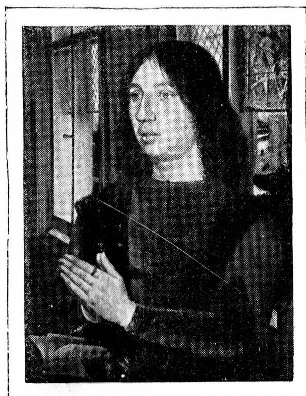


Рис. 377. — Г. Мемлингъ. Портретъ Мартина ванъ Невенговенъ. Госпиталь св. Іоанна въ Брюгге.

Къ несчастью, слава Леонардо-да-Винчи, Рафаэля, Ми-

кель-Анджело, пробудила у фламандцевъ чувство соперничества. Очень одаренные люди, подобные Яну Госсаерту изъ Мобежа (Maubeuge), Бернарду ванъ Орлей, отправились въ Италію и привезли оттуда стиль, который не имѣлъ ничего общаго со стилемъ, полученнымъ ими отъ своихъ учителей (рис. 382). Безполезно долго останавливаться на произведеніяхъ, которыя получились въ результатѣ этой помѣси; въ нихъ итальянскій идеализмъ, подражаніе античному міру и фламандскій реализмъ противопоставляются другъ другу, не сливаясь въ единое цѣлое; но все же этимъ произведеніямъ нельзя отказать въ извѣстной привлекательности. Эти итальянизирующіе художники господствуютъ въ теченіе всей второй половины XVI-го вѣка, но имъ, по крайне мѣрѣ, нельзя отказать въ одной заслугѣ—они подготовили путь Рубенсу. Наряду съ ними и какъ бы противодѣйствуя имъ, другая часть фламандцевъ пошла по совершенно противоположному пути; ихъ больше привлекали забавныя стороны жизни и сатира, они изображали народъ и писали свои картины для народа; эти реалисты, проникнутые вдохновеніемъ и обладавшіе вкусомъ, какъ Іеронимусъ ванъ-Бошъ (рис. 381), Брюгель Старшій, проложили путь небольшимъ голландскимъ мастерамъ XVII-го вѣка, которые подняли жанровую живопись до высоты истиннаго искусства.



Рис. 378.—Герардъ Давидъ. Мадонна, окруженная святыми. (Руанскій музей). (Клише Petiton'a, Руанъ).

Это стремленіе внести поэзію въ реальный міръ, а не реализировать условный идеалъ мы видимъ на протяженіи всей исторіи фламандскаго искусства. Художники были вынуждены писать святыхъ, Богоматерь, ангеловъ и мучениковъ, потому что получали заказы на такія картины; но какъ ясно чувствуется, даже у Мемлинга, что они предпочли бы писать что-нибудь другое! Ихъ всего болѣе интересуютъ изображенія жертвователей, красивыя матеріи, уходящая даль пейзажа и они изучаютъ и передаютъ все это съ боль-



Рис. 379. — Кв. Матсейсъ. Мѣняла и его жена. (Луврскій музей).



Рис. 380. — Кв. Матсейсъ. Богоматерь и св. Анна. (Брюссельскій музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхенъ).

шой любовью. Все величіе ихъ проявляется наиболѣе ярко въ то время, когда они уклоняются отъ возможенной на нихъ задачи. Въ этомъ отношеніи лишь одинъ изъ нихъ составляетъ исключеніе, именно, ванъ-деръ Вейденъ; но мы знаемъ, что онъ ѣздилъ въ Римъ и жилъ нѣкоторое время въ Феррарѣ. Этотъ уроженецъ Турнэ былъ единственнымъ мистикомъ среди всѣхъ художниковъ, писавшихъ картины религіознаго содержанія.

Французская вѣтвь фламандскаго искусства XV-го вѣка представляетъ собою то же зрѣлище, съ тѣмъ лишь исключеніемъ, что натуралистическія тенденціи въ самомъ началѣ смягчаются истинно французской склонностью къ умѣренности и изяществу*). Въ концѣ XIV-го вѣка Парижъ былъ главнымъ художественнымъ центромъ. Около 1410 г. бѣдствія монархіи разсѣяли художниковъ въ Бургундію, Турень (департаментъ Индры и Луары) и Провансъ. Папство, переселившееся въ Авиньонъ съ 1309 года, создало въ немъ очагъ итальянскаго искусства, вокругъ котораго образовалась мѣстная школа; ея шедев-

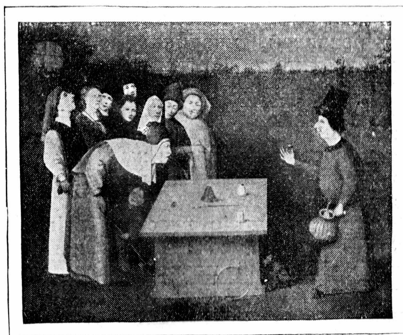


Рис. 381. — Жеромъ Бошъ. Жонглеръ. (Муниц. музей Saint Germain en Laye). (Клише Lévy et fils, Парижъ).

*) То, что̀ Куражо назвалъ «la détente du style français».



Рис. 382. — Жанъ Госсаертъ, называемый Мобежскимъ. Мадонна съ Младенцемъ. (Берлинскій музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхенъ).



Рис. 383. — Никола Фроманъ изъ Авиньона. Неопалимая купина. Соборъ въ Э.

ромъ является огромная картина Pieta Вильнева (Villeneuve, 1470; въ Луврѣ). При дворѣ короля Рене Анжуйскаго (1417 — 1480), который поселился въ Провансѣ послѣ потери Неаполя и Сициліи, работалъ Фроманъ изъ Авиньона, авторъ картины Неопалимая купина въ соборѣ въ Э (рис. 383). Въ эпоху Карла VII и Людовика XI во Франціи жилъ большой художникъ Жанъ Фуке (1415—1485); онъ былъ въ Италіи около 1445 г., затѣмъ въ Турѣ; въ Берлинѣ и Парижѣ находятся его прекрасные портреты, въ Шантильи — цѣлая серія изъ 40 миніатюръ, нарисованныхъ около 1455 г. для часослова (livre d'heures) Этьена Шевалье (рис. 384). Декоративные элементы въ этихъ маленькихъ картинкахъ отчасти итальянскаго происхожденія,

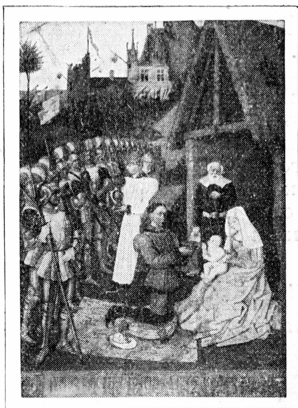


Рис. 384. — Ж. Фуке. Поклоненіе волхвовъ. (Миніатюра въ Музеѣ Condé à Chantilly). (Клише Braun, Clement et C-ie).

но проникнуты чисто французскимъ чувствомъ; — нѣчто вродѣ смягченнаго ванъ-Эйка. Краски нѣжны, но лишены блеска, а очень часто и гармоніи. Школа въ Бурбоннэ (нынѣ департаментъ Аллье и Шеръ), которую только теперь начинаютъ изучать, образовалась подъ вліяніемъ туреньской и прованской школъ. Въ большой картинѣ въ Муленскомъ соборѣ (Moulins), приписываемой иногда Жану Перреаль, художнику Карла VIII, обнаруживается наряду съ итальянскимъ вліяніемъ чисто мѣстная склонность къ нѣсколько шаловливой граціозности, блѣднымъ и нѣжнымъ краскамъ (рис. 385). Тотъ же художникъ создалъ еще болѣе значительное произведеніе, Рождество въ Оттёнскомъ аббатствѣ, въ окружающей обстановкѣ котораго чувствуется подражаніе ванъ-деръ-Гоесу (ср. рис. 376).

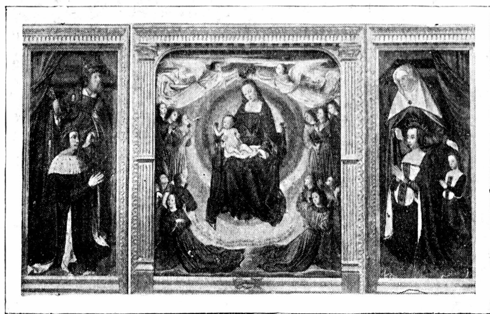


Рис. 385. — Французскій мастеръ, м. б., Жанъ Перреаль. Триптихъ, пожертвованный Петромъ II Бургундскимъ и Анной. Соборъ въ Муленѣ (Moulins). (Клише Neurdein'a).

Жанъ и Франсуа Клуе, голландцы по происхожденію, написали, въ царствованія начиная съ Франциска I и кончая Генрихомъ III, очень много портретовъ масляными красками и карандашомъ; въ легкости, увѣренности и точности линій, пренебреженіи къ ненужнымъ деталямъ уже можно предвидѣть черты классическаго духа, расцвѣтъ котораго наступилъ во Франціи въ XVII-мъ вѣкѣ (рис. 386). Эти прекрасные портреты, написанные такъ свободно и просто, но въ то же время съ тонкой психологіей, какъ будто сдѣланы изъ ничего подобно трагедіямъ Расина. Если призванные во Францію итальянцы Россо и Приматиче (1531, 1532), и привили французскимъ художникамъ недостатки Микель-Анджеловской школы, однако подражатели ихъ, образовавшіе школу въ Фонтенбло, всегда оставались болѣе фран-



Рис. 386. — Ф. Клуе. Портретъ Генриха II. (Луврскій музей).



Рис. 387. — Школа Фонтенбло. Діана и Нимфы. (Руанскій музей). (Клише Petiton, Руанъ).

цузами, чѣмъ итальянцами. Доказательство этого мы можемъ видѣть въ картинахъ этой школы, хорошо представленной въ Луврѣ и Руанѣ (рис. 387). Искусство это говоритъ на итальянскомъ языкѣ, но съ сильнымъ французскимъ акцентомъ.

Въ области скульптуры итальянское вліяніе проникло сначала въ орнаментъ, затѣмъ захватило барельефъ и статуи; но и здѣсь до конца XVI-го вѣка замѣтно преобладаніе французскаго элемента у Мишеля Коломба, умершаго въ 1512 г., у Жермена Пилона и Бартелеми Пріера, современниковъ Екатерины Медичи и Генриха IV (рис. 388, 389). Наиболѣе подчиненъ былъ итальянскому вліянію Жанъ Гужонъ, быть можетъ самый даровитый изъ этихъ художниковъ; его Нимфы фонтана des Innocents въ Парижѣ (1550) и дверь въ Луврѣ, сохранившая его подпись, относятся къ самымъ чарующимъ созданіямъ французско — итальянскаго Возрожденія (рис. 390) Скульптура эта носитъ декоративный характеръ; но въ портретахъ, въ особенности, колѣно-



Рис. 388. — Мишель Коломбъ. Главная добродѣтель *). Угловая фигура на гробницѣ Франциска II Бретанскаго. (Соборъ въ Нантѣ).



Рис. 389. — Жерменъ Пилонъ. Три Граціи. (Луврскій музей.)

*) Это—Воздержаніе; аттрибутами ея были ярмо и часы.

преклоненныхъ усопшихъ, продолжаются традиціи средневѣковыхъ мастеровъ. Французское искусство не подчинилось окончательно итальянскому вліянію даже при Людовикѣ XVI; національное чувство оказываетъ сопротивленіе чужеземному вліянію на протяженіи всего XVII-го вѣка и способствуетъ созданію истинно французской школы XVIII-го вѣка.

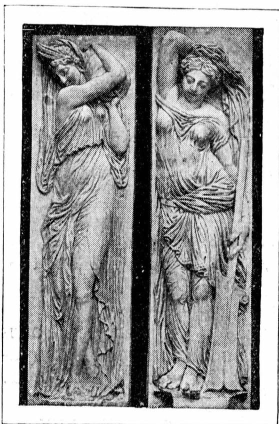


Рис. 390. — Ж. Гужонъ. Рельефъ на фонтанѣ des Innocents въ Парижѣ. (Клише Жиродона).

Въ началѣ XVI-го вѣка образовалась въ живописи голландская школа со своими характерными особенностями. Центромъ ея сдѣлался Лейденъ, гдѣ работалъ Корнеліусъ Энгельбрехтсенъ († 1533), учитель Луки Лейденскаго (1494—1533). Сохранилось очень мало картинъ Луки, самая значительная изъ нихъ, Страшный Судъ, находится въ Лейденскомъ музеѣ; но онъ оставилъ около двухсотъ гравюръ, которыя смѣло могутъ выдержать сравненіе съ гравюрами Дюрера (рис. 392). Его любовь къ сельскимъ и комическимъ сценамъ, смѣлость и легкость его рѣзца предвѣщаютъ въ Голландіи развитіе интимнаго жанра. Умершій 39 лѣтъ, Лука Лейденскій былъ художникомъ широкаго размаха. Яковъ Корнелиссенъ (или Cornelisz) въ Амстердамѣ, Янъ ванъ Скорель въ Утрехтѣ были также искусными художниками и мало подвергались вліянію Италіи, часто гибельному для сѣверныхъ людей. Голландія, принявъ Реформацію и порвавъ съ Римомъ, до нѣкоторой степени сохранила оригинальность въ искусствѣ еще до завоеванія независимости. Правда, она была завоевана цѣною жестокихъ жертвъ; но Голландія получила награду въ XVII-мъ вѣкѣ, когда подарила міръ титаномъ искусства, Рембрандтомъ, соединявшимъ въ себѣ чисто національныя и вмѣстѣ съ тѣмъ общечеловѣческія черты.

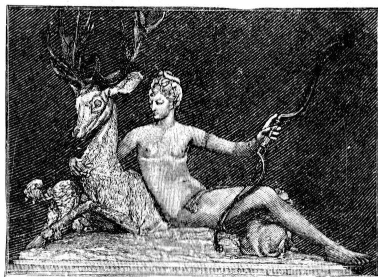


Рис. 391. — Ж. Гужонъ. Діана. (Луврскій музей).

БИБЛІОГРАФІЯ.—L. Courajod, Leçons professées à l'Ecole du Louvre, II, Paris, 1901 (происхожденіе Возрожденія, искусство бургундское, вліяніе сѣвернаго искусства на Италію); L. Courajod et F. Marcou, Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro, Paris, 1892; L. Gonse, La sculpture française depuis le XIV-e siècle, Paris, 1895.

Crowe et Cavalcaselle, Les anciens peintres flamands, французскій переводъ, 2 тома. Bruxelles, 1862—1863 (нѣмецкій перев. A. Springer, Leipzig, 1875); A. Michiels, Histoire de la peinture flamande, 10 томовъ, Paris, 1865—1874; L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France, Paris, 1877; A. J. Wauters, La peinture flamande, Paris, 1882; A. von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, Wien, 1906—8; C. Dehaisnes, L'Art chrétien en Flandre, Douai, 1800; Histoire de l'Art dans la Flandre avant le XV-e siècle, 2 т. Lille, 1886; A. Darçel, L'Art dans la Flandre avant le XV-e siècle (Gazette, 1887, I, стр. 158); E. Müntz, Les influences classiques dans les Flandres (тамъ же, 1898, I, стр. 289, 472); M. Friedlaender, Meisterwerke der Niederländischen Malerei, München, 1903. J. Weale, The early painters of the Netherlands (Burlington Magazine, 1903, I, стр. 41); F. Gevaert, La Renaissance Septentrionale, Bruxelles, 1905; H. Hymans, L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges, Paris, 1902; cf. Revue archéol., 1903, I, стр. 76 *); G. Hulin, Catalogue critique de l'Exposition de Bruges, Bruges, 1902 (cf. Revue archéol. 1903, I стр. 110, 1903, II, стр. 319). E. Male, L'Art religieux de la fin du Moyen Age (вліяніе средневѣковыхъ «мистерій»), Paris, 1908.



Рис. 392. — Лука Лейденскій. Искушеніе св. Антонія (гравюра). (Woermann, Malerei, т. II, изд. Seemann'a).

P. Durrieu, L'Exposition des Primitifs français (Revue de 'Art, 1904, I, стр. 82) Bouchot, о томъ же, Paris, 1905 (съ 100 рисунками); R. Fry, о томъ же, (Burlington Mag., 1904, I, стр. 279); Bouchot, Delisle, etc Exposition des Primitifs français au Louvre, Paris, 1904 R. de Lasteyrie, Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin (Mon. Piot. т. III, стр. 71); Delisle, Les Heures du Duc de Berry, (Gazette, 1884, I, стр. 401); A de Champeaux-P. Gauchery, Les Arts à la cour du Duc de Berry, Paris, 1894 (cf. B. Prost, Gazette, 1895, II, стр. 254 ио произведеніяхъ этой школы H. Bauchot—S. Reinach, ibid., 1904, I, стр. 1 и 55); P. Durrieu, Les très riches Heures du Duc de Berry, Paris, 1904; Les belles Heures d'Ailly (Gazette, 1906, I, стр. 265); A. de Champeaux, Le Duc de Berry et l'Art italien (Gazette, 1888, II, стр. 409), L'ancienne Ecole de peinture de la Bourgogne (ibid, 1898, I, стр. 36); A. Perrault-Dabot, L'Art en Bourgogne, Paris, 1894 (ср. Leprieur, Repertorium, 1895, стр. 383); A. Kleinclausz, Claus Sluter (Gazette, 1903, I, стр. 121, и Paris, 1905); L'Art funéraire de la Bourgogne (ibid, 1901, II, стр. 441; 1905, II, стр. 26).

J. Helbig, La sculpture au pays de Liége, Liége, 1890;

*) Въ предыдущей лекціи я сдѣлалъ довольно много заимствованій изъ этихъ статей.

La peinture au pays de Liége, Liége, 1903; F. G. Cremer, Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik, Düsseldorf, 1895; P. Durrieu, Les Débuts des Van Eyck (Gazette, 1903, I, стр. 1; Туринскій Часословъ); L. Kaemmerer, Hubert und Jan Van Eyck, Bielefeld, 1898; W. H. Weale, Hubert and John Van Eyck, London, 1907; M. Dvorak, Das Rätsel der Kunst der Van Eyck Wien, 1904; H. Hymans, Les Van Eyck, Paris 1907; W. Bode, Le Retable de l'Agneau (Gazette, 1897, I, стр. 211; ср. J. Six, ibid 1904, I, стр. 177).

J. A. Wauters, Rogier van der Weyden, Bruxelles, 1856; L. Maeerlinck, Rogier sculpteur (Gazette, 19 01, II, стр. 265); M. Friedlaender, Bildniss des Meisters von Flemalle (Jahrbücher Берликнсихъ музеевъ, 1902, стр. 17); H. von Tschudi, Der Meister von Flemalle (ibid., 1898, стр. 8); G. Hulin, Daret et Campin (Buri Mag., іюль, 1909, стрі 202); A. Wauters, Hugo Van der Goes, Bruxelles, 1872; E. Michel, Le Triptyque d'Hugo Van der Goes, (Gazette, 1896, I, стр. 361); W. Bode, Die Anbetung der Hirten von H. Van der Goes (Jahrbücher Берлинскихъ музеевъ, 1903, стр. 99); C. Dahaisnes, Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion, Lille, 1892 (ср. объ Эннекарѣ Durrieu, Rev. arch,, 1909, II, стр. 287); A. Goffin, Thierry Bouts, Bruxelles, 1908; L. Kaemmerer, Memling, Bielefeld, 1889; W. H. Weale, Hans Memling, London, 1901 (то же по-франц., Bruges, 1903); K. Voll, Memling, Stuttgart, 1909 (всѣ произвед. въ фотогр.); G. Servières, Le Polyptyque de Memling à Laubeck (Gazette, 1902, I, стр. 119); E. de Bodenhausen, G. David, München, 1905; M. Friedlaender, Geertgen tot S. Jans (Jahrbücher Берлинскихъ музеевъ, 1903, стр. 63); C. Benoit, La Ressurection de Lazare par Gérard de Harlem (Monum. Piot, т. IX, стр. 73); J. de Busschère, Q. Metsys, Bruxelles, 1908; C. Benoit, Jean Mostaert (ibid, 1899, I, стр. 256); M. Gossart, Jean Gossart, Lille, 1903; J. Bosch, Lille, 1907; A. Wauters, Bernard van Orley, Paris, 1893; H. Dollmayr, Hieronymus Bosch (Jahrbücher Вѣнскихъ музеевъ, 1898, стр. 284); L. Maeterlinck, Une Oeuvre inconnue de Jérôme Bosch (Gazette, 1900, I, стр. 68); H. Hymans, Breughel le Vieux (ibid., 1890, I, стр. 361); Bastelaer et de Loo, P. Brueghel, Bruxelles, 1906).

G. F. Warner, Illuminated Manuscripts in the British Museum, London, 1899 и сл. (факсимиле въ краскахъ); R. Beer, Die Miniatürenausstellung in Wien (Kunst und Kunsthandwerk, Wien, 1902, стр. 285); H. Martin, Les Miniaturistes français, Paris, 1906; P. Durrieu, Un grand Enlumineur parisien du XV-e siècle, Jacques de Besançon, Paris, 1892; S. Reinach, Un Manuscrit de Philippe le Bon à Saint-Pétersbourg (Gazette, 1903, I, стр. 265); ср. Monuments Piot, т. XI); P. Durrieu, Histoire du bon roi Alexandre (Revue de l'Art, 1903, т. I, стр. 49; миніатюры Ph. de Mazerolles); Aug. Schestag, Die Chronik von Jerusalem (Jestrée, Jahrrbücher Вѣны, 1899, стр. 195; манускриптъ Филиппа Добраго); J. Destrée, Les Heures de N. D. dites de Hennessy, Bruxelles, 1896; P. Durrieu, A. Bening et les Peintres du bréviaire Grimani (Gazette, 1891, I, стр. 533); G. Pawlowski, Le Livre d'Heures d'Alex Borgia (bid., 1891, I, стр. 511); L. Kaemmerer, Ahnenreihen aus dem Stammbaum des portugiesischen Königshauses (фламандскія миніатюры въ Британскомъ музеѣ), Stuttgart, 1903 (ср. Weale, Burlington Magazine, 1903, II, стр. 321).

H. Curmer, Les Evangiles, Paris, 1864 (хромолит. по миніатюрамъ XV в.); Oeuvre de Jean Fouquet, Paris, 1865 (хромолит.); H. Bouchot Fouquet (Gazette, 1890, II, стр. 273); P. Leprieur, Jean Fouquet (Revue de l'Art, 1897, I, p. 25); Ç. Lafenestre, Fouquet (Revue des Deux-Mondes, 15 янв. 1902); M. Friedlaender, Die Votiftafel des Etienne Chevalier von Fouquet (Jahrbücher Берлинскихъ музеевъ, 1897, стр. 206); F. Gruyer, Etienne Chevalier et saint Etienne par Fouquet (Gazette, 1896, I, стр. 89). Les Quarante Fouquet (de Chantilly), Paris, 1900; E. Michel, Les Miniatures de Fouquet à Chantilly (Gazette, 1897, I, стр. 214)- P. Durrieu, Miniatures inédites de Fouquet (Mém. de la

Soc. des Antiquaires, 1900, т. LXI, стр. 105); P. Durrieu et J. J. Marquet de Vasselot, Les Manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide L'Artiste май—іюнь 1894: продолженіе школы Фуке въ Турѣ); Dorez, Les manuscrits de Holkham Hall, Paris, 1908.

L. de Laborde, La Renaissance à la Cour de France, 2 т., Paris, 1850, 1855; E. Müntz, La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII, Paris, 1885; H Lemonnier, Les guerres d'Italie (т. V Histoire de Françe, изд. Лависсомъ), Paris, 1902; L. Dimier, French painting in the XVI Century, London, 1904; P. Mantz, La Peinture française du IX-e au XVI siècle, Paris, 1898; C. Benoit, La Peinture française de la fin du XV-e siécle (Gazette, 1901, II стр. 89, 318; 1902, I, стр. 65); G. Lafenestre, La Peinture française du XV-e siècle (ibid., 1900, II, стр. 377 и 1904, I, стр. 353); P. Gélis-Didot, La Peinture decorative en Françe du XI-e au XVI-e siècle, 2 т., Paris, 1891; H. Laffillée, La Peinture murale en France avant la Renaissance, Paris, 1904; M. Poëte, Les Primitifs parisiens, Paris, 1904; J. Déchelette et E. Brassart, Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance en Forez, Montbrison, 1900; L. de Farcy, Tapisseries de l'Eglise cathédrale d'Angers, Angers, 1896 (извл. изъ Revue de l'Anjou).

G. Lafenestre, Nicolas Froment (Revue de l'Art, 1897, II, стр. 305); L. Dehaisnes, La Vie et l'Oeuvre de Jean Bellegambe, Lille, 1890 (ср. Gazette, 1890, I, стр. 514); R. Maulde de la Clavière, Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII, Paris, 1896; E. Male, Jean Bourdichon (Gazette, 1902, I, стр. 185 и 1904, II, стр. 441); H. J. Hermann, Ein unbekanntes Gebetbuch von Jean Bourdichon (Beitrage zur Kunstgeschichte Wickhoff gewidmet Wien, 1903, стр. 46); H. Havard, La Peinture hollandaise, Paris, 1882; F. Dülberg, Die Leidener Malerschule, Berlin, 1899 (ср. Repertorium, 1899, стр. 328); Th. Volbehr, Lucas von Leyden, Hambourg, 1888.

E. Dimier, La Primatice, Paris, 1902; E. Müntz, l'Ecole de Fontainebleau (Gazette, 1902, II, стр. 152); H. Bouchot, Le Portrait en France au XVI-e siècle (Gazette, 1887, II, стр.108); Les Clouet et Corneille de Lyon, Paris, 1892; F. Wickhoff, Die Bilder weiblicher Halbfiguren (Jahrbücher Вѣнскихъ музеевъ; 1901; ср. Chronique des Arts, 1902, стр. 240); Moreau-Nélaton, Les Clouet, Paris, 1908.

St. Lami, Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole française jusqu'à Louis XIV, Paris, 1898 M. de Vesselot, Antoine le Moiturier (Monuments Piot, т. III, стр. 247); R. Roechlin et M. de Vasselot, La Sculpture à Troyes et dans la Champagne meridionale au XVI-e siècle, Paris, 1901 (ср. Gazette, 1901, I, стр. 260); E. Thiollier, Sculptures foréziennes de la Renaissance (ibid., I, стр. 496)· P. Vitry, Michel Colombe et la Sculpture française de son temps, Paris, 1901 (ср. Dehio, Repertorium, 1903, стр. 247); Lefèvre-Pontalis, Bull monumental, 1902, стр. 111); L. Palustre, Germain Pilon (Gazete, 1894, I, стр. 1); P. Vitry, Jean Goujon, Paris, 1908.

L. Bourdery et E. Lechenaud, Léonard Limosin, Paris, 1897; Edm Bonnaffé, Les Faïences de Saint-Porchaire (Gazette, 1895, I, стр. 277); P. Burty, Bernard de Palissy, Paris, 1886; C. Dupuy, Bernard de Palissy, Poitiers, 1902; H. Havard, Histoeri de l'Orfèvrerie française, Paris, 1896; E. Molinier, L'Orfévrerie religieuse du V-e à la fin du XV-e siècle, Paris,, s. d; N. Dawson, Goldsmiths and Silversmiths, London, 1907; J. Guiffrey, La Tapisserie, son histoire depuis le Moyen Ade jusqu'à nos jours, Tours, 1886,-E. Garnier, Histoire de la Ver rerie et de l'Emaillerie, Tours, 1886.



ДВАДЦАТАЯ ЛЕКЦІЯ.

НѢМЕЦКОЕ ВОЗРОЖДЕНІЕ.

Итальянское искусство грезило о красотѣ и осуществило свою мечту. Фламандское искусство было проникнуто чувствомъ правды и почти возвысилось до природы. Искусство нѣмецкое рѣдко достигало красоты и правды; но оно умѣло передавать съ искренностью, доходящей временами до грубости, характеръ нѣмецкаго народа наканунѣ Реформаціи и послѣ нея.

Первая изъ извѣстныхъ намъ нѣмецкихъ школъ процвѣтала въ Прагѣ около 1360 г. въ царствованіе



Рис. 393. — Стефанъ Лохнеръ. Поклоненіе волхвовъ. Кёльнскій Соборъ. (Woermann, Malerei, т. II, изд. Seemann).

императора Карла IV, который призвалъ изъ Италіи въ Богемію моденскаго художника Томмазо. Немного позже, въ 1380 г., мы встрѣчаемъ въ Кёльнѣ мастера Вильгельма, котораго очень хвалили хроники того времени. Послѣ Вильгельма тамъ появляется Стефанъ Лохнеръ, уроженецъ окрестностей Констанца; онъ окончилъ около 1435 г., еще при жизни Яна ванъ-Эйка, самое значительное изъ произведеній нѣмецкой живописи, знаменитую картину Кёльнскаго Собора, изображающую Поклоненіе волхвовъ (рис. 393). Лохнера называли нѣмецкимъ Фра Анджелико; его живопись сентиментальна, набожна, радостна; лица, которыя онъ изображаетъ, представляютъ собою толстощекихъ, румяныхъ дѣтей, благоразумныхъ и аккуратно посѣщающихъ церковь. Въ 1435 г. ванъ-Эйки уже были

знамениты, но въ образѣ Кёльнскаго Собора не замѣтно и тѣни ихъ вліянія; искусство Лохнера находится въ зависимости отъ иллюстрированныхъ манускриптовъ, вѣроятно, принадлежащихъ художникамъ, работавшимъ около XIV-го вѣка во Фландріи, Бургундіи и Парижѣ.



Рис. 394. — Кёльнская школа (художникъ, называемый «мастеромъ» алтаря св. Вареоломея). Св. Коломба и св. Андрей. (Музей въ Майнцѣ).

Новое теченіе, реалистическое, проявляется около 1460 года въ цѣлой серіи кёльнскихъ картинъ. Одинъ изъ учениковъ Боутса основалъ тамъ мастерскую, которая очень процвѣтала. Съ этихъ поръ Кёльнская школа, которая продолжала существовать до середины XVI-го вѣка, представляетъ собою лишь рейнскую вѣтвь фламандскаго искусства. Наиболѣе подражали тамъ двумъ мастерамъ, Боутсу и ванъ-деръ-Вейдену. Ванъ-деръ-Вейденомъ и Шонгауэромъ (стр. 228) вдохновлялся большой художникъ имя котораго еще, неизвѣстно, написавшій великолѣпную кёльнскую картину, теперь находящуюся въ Луврѣ, Снятіе съ Креста; этого

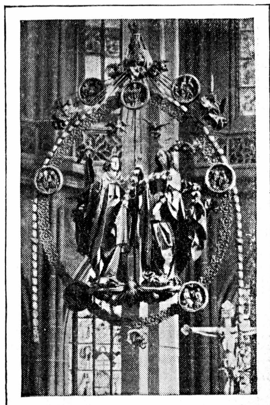


Рис. 395. — Фейтъ Штоссъ. Благовѣщенье въ вѣнкѣ изъ розъ. Церковь св. Лаврентія въ Нюренбергѣ.

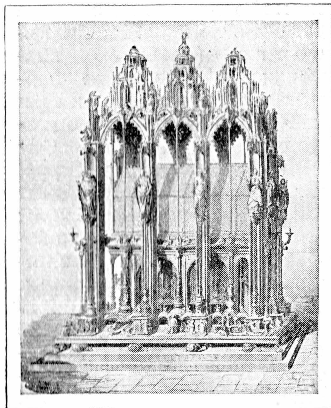


Рис. 396. — Пьеръ Фишеръ. Гробница св. Себальда. Церковь св. Себальда въ Нюренбергѣ. (Любке, Plastik, изд. Seemann).



Рис. 397. — М. Шонгауэръ. Богоматерь съ Младенцемъ у куста розъ. Кольмарскій соборъ.



Рис. 398. — Альбрехтъ Дюреръ. Портретъ художника. (Мюнхенскій музей). (Клише Hanfstaengl'я въ Мюнхенѣ).

художника называютъ по одной изъ его картинъ, сохранившихся въ Луврѣ, Мастеромъ алтаря Св. Варѳоломея (рис. 394). Вообще, въ этой школѣ, богатой произведеніями, сохранилось очень мало именъ: называютъ Мастера Страстей Либерсберга (прежняго владѣльца цѣлаго ряда картинъ), Мастера Жизни и Успенія Богоматери, Святого Семейства (heilige Sippe) и т. д.

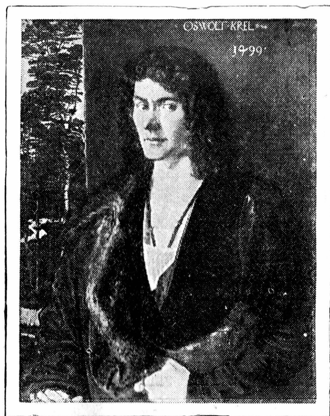


Рис. 399. — Альбрехтъ Дюреръ. Портретъ Освальда Крелля. (Мюнхенскій музей).

Не только въ Кёльнѣ, но и во всей Германіи живопись находилась подъ вліяніемъ искусства Фландріи. Но политическія и соціальныя условія Германіи не благопріятствовали развитію столь хрупкаго искусства. Въ Германіи не было, какъ во Фландріи и Италіи, богатыхъ меценатовъ; страна была отсталой, нравы грубыми. Многочисленные мел-

кіе свѣтскіе и духовные князья заказывали картины и требовали немедленнаго исполненія заказовъ; художники съ помощью своихъ учениковъ работали слишкомъ много и слишкомъ скоро. Они подражали яркимъ краскамъ фламандцевъ, но не могли достигнуть утонченности ихъ колорита; раскраска нѣмецкихъ картинъ рѣзка и часто тяжела. Вмѣсто пейзажей они долго еще писали золотой фонъ, который производилъ болѣе сильное впечатлѣніе на некультурныхъ людей и былъ болѣе легкимъ для исполненія; воздушную перспективу также очень долго не умѣли изображать. Но главнымъ недостаткомъ нѣмцевъ XV-го и даже XVI-го вѣка было отсутствіе вкуса, умѣнія выбирать. Ихъ компсзиціи загромождены человѣческими фигурами; эти фигуры часто бываютъ смѣшными и съ гримасами; вмѣсто красоты и силы мы часто находимъ или безвкусную пошлость, или же тяжеловѣсную напряженность, аффектацію позъ и жестовъ, доходящую почти до смѣшного. Это искусство набожнаго крестьянина, одновременно сентиментальное и грубое, которое сначала чаруетъ своей наивностью и искренностью, но скоро утомляетъ своей рѣзвой и хлопотливой вульгарностью. Если мы сравнимъ нѣмецкую живопись съ живописью фламандской или итальянской той же эпохи, то она покажется намъ произведеніемъ крестьянина, поставленнымъ рядомъ съ созданіемъ утонченнаго и образованнаго человѣка. Но крестьянинъ этотъ—честный человѣкъ, который старается сдѣлать все, что̀ можетъ; и однимъ изъ достоинствъ этой живописи является ея честная искренность.

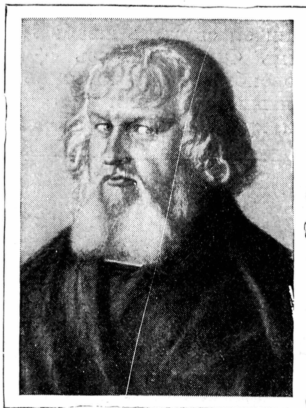


Рис. 400.—Альбрехтъ Дюреръ. Портретъ Жерома Гольцшухера. (Берлинскій музей). (Клише Hanfstaengl'я въ Мюнхенѣ).

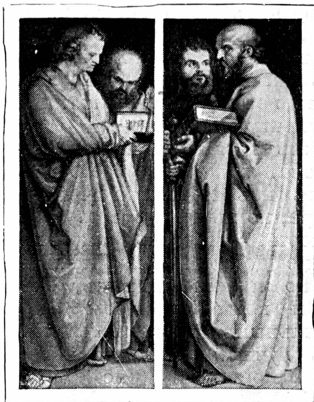


Рис.А. 401. — Дюреръ. Четыре Евангелиста. (Мюнхенскій музей).

Главной отраслью нѣмец-

каго искусства была деревянная скульптура; представителями ея служатъ швабъ Іергъ Сирлинъ изъ Ульма и галиціецъ Фейтъ Штоссъ († 1491 и 1533 г.; рис. 395). Въ Нюренбергѣ, гдѣ работалъ Штоссъ, процвѣталъ скульпторъ, дѣлавшій изваянія изъ камня, Адамъ Крафтъ († 1508). Эти художники со здоровой силой продолжали традиціи церковныхъ мастеровъ XIV-го вѣка. Они больше оказывали вліяніе на искусство своего времени, чѣмъ сами находились подъ этимъ вліяніемъ. Благодаря имъ въ Германіи долго не выводился обычай изображать ломаныя драпировки съ глубокими и чрезмѣрно частыми складками, угловатый стиль, склонность къ загроможденію въ композиціи. Но типы стариковъ,созданныхъ Крафтомъ, и типы женщинъ, созданныхъ Штоссомъ въ области скульптуры, принадлежатъ къ числу самыхъ выразительныхъ, а ихъ заграможденныя композиціи проникнуты такимъ чувствомъ набожности, что рядомъ съ ними религіозныя картины итальянцевъ кажутся почти фривольными и свѣтскими.



Рис. 402. — А. Дюреръ. Поклоненіе волхвовъ. (Музей Уффици во Флоренціи).

Къ Нюренбергской школѣ принадлежала также семья Фишеровъ, скульпторовъ, избравшихъ бронзу матеріаломъ для своихъ статуй; лучшій изъ нихъ, Петеръ Фишеръ, умершій въ 1529 г., передавалъ въ металлѣ мотивы и типы, преобладавшіе въ деревянной скульптурѣ (рис. 396).

Послѣ кёльнскихъ живописныхъ школъ первой начинаетъ развиваться швабская школа, великимъ мастеромъ которой былъ Мартинъ Шонгауэръ изъ Кольмара (1450—1491). Мартинъ зависитъ отъ Рогира, но въ немъ чувствуется чисто нѣмецкая сентиментальность. Подобно многимъ нѣмецкимъ художникамъ, которые должны были дѣлать образа не только для богатыхъ, но и для бѣдныхъ, онъ сдѣлался граверомъ по дереву и кожѣ; гравюры эти, сдѣланныя сильнымъ и выразительнымъ рѣзцомъ, стоятъ выше его картинъ, изъ которыхъ лучшей считается кольмарская Богоматерь съ розами (рис. 397). Съ Шонгауэромъ тѣсно связанъ Цейтбломъ изъ Ульма, умершій въ 1517-мъ году, художникъ глубоко религіозный и чарующій, несмотря на всѣ свои недостатки.

Наряду съ кольмарской и ульмской процвѣтала аугсбургская школа. Лучшимъ художникомъ ея былъ ученикъ Шонгауэра, Буркмайръ, который въ 1508-мъ году ѣздилъ въ Венецію, а затѣмъ поселился въ Аугсбургѣ, гдѣ хранятся почти всѣ его произведенія. Другимъ аугсбургскимъ художникомъ, съ могучей и часто вульгарной искренностью, былъ отецъ великаго Гольбейна — Гольбейнъ Старшій, который въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ, видимо, разрываетъ связь съ готическимъ стилемъ и готовитъ освобожденіе искусства, плодами котораго воспользуется его знаменитый сынъ.

Нюренбергъ, населенный богатой буржуазіей, сдѣлался около 1500 года нѣмецкой Флоренціей, но Флоренціей суровой, которая больше заботилась о выразительности, чѣмъ о красотѣ. Въ ней были созданы шедевры скульптуры изъ дерева. Самымъ извѣстнымъ художникомъ былъ Михаилъ Вольгемутъ, родившійся въ 1434-мъ году, очень плодовитый, но посредственный и обязанный своей извѣстностью тому обстоятельству, что онъ былъ учителемъ Дюрера.



Рис. 403. — А. Дюреръ. Святой Георгій, гравюра. (Gazette de Beaux-Arts).

Въ первой половинѣ XVI-го вѣка въ Германіи появились два геніальныхъ художника и одинъ богато одаренный, именно Альбрехтъ Дюреръ, Гансъ Гольбейнъ и Лука Кранахъ.

Дюреръ (1471—1528) былъ столько же мыслителемъ, сколько и художникомъ, и въ этомъ отношеніи заслуживаетъ въ исторіи искусства мѣста наряду съ Леонардо-да-Винчи и Микель-Анджело (рис. 398). Итальянцы утверждали, что если бы онъ могъ жить въ Римѣ или во Флоренціи, онъ былъ бы ихъ величайшимъ художникомъ. Онъ родился въ Нюренбергѣ и вначалѣ изучилъ золотыхъ дѣлъ мастерство, которымъ занимался его отецъ, и въ 1486-мъ г. поступилъ въ мастерскую Вольгемута. Въ 1490-мъ году онъ побывалъ въ Кольмарѣ, Базелѣ, Венеціи, гдѣ на него оказали большое вліяніе Мантенья и Беллини. Въ 1497-мъ году онъ основалъ мастерскую въ Нюренбергѣ и усвоилъ свою знаменитую монограмму, букву Д подъ буквой А. Въ это время онъ писалъ великолѣпные портреты, какъ, напр., портретъ Освальда Крелля въ Мюнхенѣ (рис. 399). Въ 1505-мъ году онъ снова ѣдетъ въ Венецію и возвращается въ Нюренбергъ лишь въ 1507-мъ году. Съ этого

времени начинается его великая и плодотворная дѣятельность, не только художественная, но также литературная и научная, такъ какъ Нюренбергъ сдѣлался центромъ гуманизма, а Дюреръ былъ другомъ и художникомъ гуманистовъ. Въ 1521-мъ году онъ побывалъ въ Нидерландахъ и былъ принятъ тамъ съ большими почестями; по возвращеніи своемъ изъ этого послѣдняго путешествія онъ написалъ свои шедевры, несомнѣнно, подъ вліяніемъ ванъ-Эйковъ, портретъ Гольцшуэра въ Берлинѣ (рис. 400) и Четырехъ Евангелистовъ въ Мюнхенѣ (рис. 401). Вторая изъ этихъ двухъ картинъ представляетъ собою самое величественное произведеніе нѣмецкой школы, «создавшее сверхчеловѣческіе типы, высшее проявленіе простоты и величія *); оно обнаруживаетъ, въ этомъ призывѣ къ евангелистамъ съ цѣлью вернуть христіанство на прежній путь, симпатіи художника къ Реформаціи.



Рис. 404. — Г. де-Кульмбахъ. Поклоненіе волхвовъ. (Берлинскій музей). (Клише Hanfstaengl'я въ Мюнхенѣ).

Архитектура нѣмецкихъ церквей не допускала стѣнной живописи; Дюреръ никогда не писалъ фресокъ. Онъ оставилъ намъ около сорока станковыхъ картинъ и портретовъ; самой лучшей изъ нихъ является Поклоненіе Волхвовъ во Флоренціи (рис. 402), энергичное и глубоко задуманное произведеніе, но исполненное съ чисто германскимъ



Рис. 405. — А. Альтдорферъ. Рожденіе св. Іоанна. (Музей въ Аугсбургѣ). (Клише Hanfstaengl'я въ Мюнхенѣ).

*) Maurice Hamel, Gazette des Beaux-Arts, 1903, стр. 62.



Рис. 406. — Г. Гольбейнъ. Пресв. Дѣва съ семействомъ бургомистра Якова Мейера. Замокъ великаго герцога въ Дармштадтѣ. (Клише Hanfstaengl'я въ Мюнхенѣ).

пренебреженіемъ къ изяществу. Когда Дюреръ старался, по примѣру итальянскихъ мастеровъ, подражать античнымъ образцамъ, онъ создавалъ почти смѣшныя вещи; такова, напр., Лукреція въ Мюнхенѣ. Вообще, нѣмцы еще менѣе фламандцевъ были способны рисовать нагое тѣло; они или впадали въ грубый реализмъ, или искажали заимствованные типы угловатымъ и сухимъ исполненіемъ. Но въ гравюрахъ Дюреръ превосходитъ итальянцевъ и стоитъ наравнѣ съ самыми великими геніями всѣхъ временъ. Произведенія, подобныя Св. Георгію (рис. 403), Св. Ієрониму въ кельѣ, Рыцарю и Смерти, обнаруживаютъ глубину мысли, сдержанный лиризмъ и въ то же время пониманіе формы, на которое были способны лишь Леонардо и Микель-Анджело. Въ эпоху безраздѣльнаго господства классицизма, Гете справедливо писалъ: «Когда глубоко изучаешь Дюрера, то убѣждаешься, что въ правдивости, возвышенности и даже изяществѣ равными ему могутъ считаться лишь самые первые изъ итальянцевъ».

Изъ учениковъ Дюрера, которые работали въ Нюренбергѣ и Ратисбоннѣ, только двое обнаружили большой талантъ: Гансъ фонъ-Кульмбахъ (рис. 404) и Альбрехтъ Альтдорферъ (рис. 405).

Гольбейнъ (1497—1543), второй изъ великихъ мастеровъ нѣмецкаго Возрожденія, былъ сыномъ аугсбургскаго художника, о которомъ мы уже упоминали выше. Подобно Дюреру, онъ путешествовалъ очень много, даже больше него; въ 1515-мъ году онъ былъ въ Базелѣ, затѣмъ въ Англіи въ царствованіе Генриха VIII, гдѣ онъ писалъ короля, его семью, его министровъ и нѣсколькихъ лицъ англійской аристократіи. Гольбейнъ не имѣетъ



Рис. 407.—Гансъ Гольбейнъ. Портретъ Эразма. (Луврскій музей).

ничего общаго съ Дюреромъ. Онъ является единственнымъ изъ нѣмецкихъ художниковъ, на котораго имѣлъ вліяніе идеализмъ. Въ его манерѣ нѣтъ ничего готическаго; онъ чуждъ набожности и аскетизма; германская основа его характера и образованія смягчается изяществомъ и сдержанностью, которыя дѣлаютъ его похожимъ не столько на итальянца, сколько на француза. Изъ большихъ его картинъ одна только представляетъ собою шедевръ: именно дармштадтская Богоматерь (рис. 406); голландская копія ея, болѣе мягкая, но менѣе выразительная, находится въ Дрезденѣ. Въ этой картинѣ выразительность соединена съ красивой формой—явленіе въ Германіи новое. Главныя композиціи Гольбейна, написанныя имъ на стѣнахъ въ Базелѣ, извѣстны намъ только по эскизамъ и частичнымъ копіямъ; основой его славы, по современнымъ воззрѣніямъ, служатъ его портреты и гравюры. Въ Луврѣ находится, быть можетъ, самый прекрасный изъ его портретовъ, именно, портретъ Эразма (рис. 407), равный Дюреровскимъ по увѣренности рисунка, но превосходящій ихъ свободою кисти. Слѣдовало бы перечислить ихъ всѣ, но мы ограничимся здѣсь портретами Амербаха, жены и дѣтей художника въ Базельскомъ музеѣ, купца Георга Гисце (Gisze) въ Берлинѣ. Въ гравюрахъ его нѣтъ глубины Дюрера, но онѣ чаруютъ остроуміемъ и интереснымъ замысломъ. Вліяніе Гольбейна распространилось въ Голландіи и Франціи; одинъ изъ его подражателей въ Аугсбургѣ, Амбергеръ, сдѣлался



Рис. 408. — Л. Кранахъ. Милосердіе. (Коллекція Errera въ Брюсселѣ).



Рис. 409. — Лука Кранахъ. Портретъ старика. (Брюссельскій музей). (Клише Hanfstaengl'я въ Мюнхенѣ).

сильнымъ и глубокимъ портретистомъ (рис. 411).



Рис. 410. — Лука Кранахъ. Геркулесъ и Омфала. (Музей въ Брунсвикѣ). (Клише Брукмана въ Мюнхенѣ).

Лука Кранахъ (1472—1553), основатель саксонской школы, совсѣмъ не былъ похожъ на своихъ предшественниковъ. Хотя онъ и былъ близкимъ другомъ курфюрста герцога Саксонскаго, Лютера и Меланхтона и писалъ ихъ портреты, но въ немъ нѣтъ ни глубины мысли, ни утонченности. Сущность его таланта — нѣмецкая простоватость, отполированная литературой и миѳологіей, стремящаяся къ изяществу, но наподобіе крестьянина — parvenu. Познанія его, обнаруживающіяся въ его портретахъ, довольно не глубоки, тѣмъ болѣе, что онъ писалъ очень много и подписывалъ своей монограммой (дракономъ) большое количество картинъ, исполненныхъ его помощниками. Типъ его женщинъ очень своеобразенъ, съ громаднымъ лбомъ и косыми глазами китаянки. Въ противоположность Дюреру и Гольбейну, онъ очень охотно изображаетъ нагое тѣло, не только Адама и Еву, которыхъ писали всѣ художники, но и миѳологическія божества (рис. 412). Нѣтъ ничего комичнѣе этихъ обнаженныхъ фигуръ у Кранаха, часто принаряженныхъ, какъ, напр., луврская Венера, въ большую красную бархатную шляпу. Въ его живописи, однообразной и сухой, есть что-то деревянное, такъ же какъ и въ его рисункѣ; въ немъ еще сильнѣе чувствуется его національность, благодаря тому, что его произведенія наводятъ на мысль о родномъ его искусствѣ, скульптурѣ изъ дерева. Иногда, въ особенности, въ изображеніяхъ ангеловъ, онъ



Рис. 411. — Хр. Амбергеръ. Портретъ мужчины. (Музей въ Брунсвикѣ). (Клише Брукмана въ Мюнхенѣ).



Рис. 412. — Лука Кранахъ. Судъ Париса. (Музей въ Карлсруэ). (Клише Брукмана).

напоминаетъ Перуджино, картины котораго онъ долженъ былъ знать. Кранахъ одинъ изъ самыхъ занимательныхъ художниковъ не только потому, что онъ старается быть забавнымъ, но и потому, что его наивность и дурной вкусъ часто забавляютъ зрителя на его собственный счетъ (рис. 408, 410). Онъ написалъ нѣсколько реалистическихъ портретовъ, которые принадлежатъ къ числу шедевровъ этой школы (рис. 409). Какъ граверъ, онъ стоитъ ниже Дюрера и Гольбейна, но онъ болѣе популяренъ и «безобиденъ». Его сынъ, Лука младшій, продолжалъ его искусство, можно сказать, даже ремесло, и наводнилъ Германію наскоро написанными картинами.

Эльзасская школа создала въ XVI-мъ вѣкѣ превосходнаго художника, Матіаса Грюневальда, предвѣщающаго въ своемъ кольмарскомъ Распятіи самый яркій современный реализмъ. Онъ былъ первымъ нѣмцемъ, который пользовался красками не для раскрашиванія картинъ, но какъ настоящій живописецъ. Возможно, что его ученикомъ былъ Гансъ Бальдунгъ Гринъ, который работалъ въ Страсбургѣ и былъ подъ вліяніемъ Дюрера; это былъ нервный рисовальщикъ и хорошій колористъ (рис. 413). Кёльнская школа все болѣе подпадала подъ вліяніе Нидерландовъ и Италіи. Одинъ очень плодовитый художникъ, уже проникнутый итальянскимъ вліяніемъ, котораго до 1898 года называли Мастеромъ Успенія Богоматери, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ оказался Іоосомъ фонъ-Клеве, родившимся въ Антверпенѣ и умер-



Рис. 413. — Бальдунгъ Гринъ. Рождество. (Франкфуртскій музей). (Клише Брукмана въ Мюнхенѣ).

шимъ въ 1540-мъ году (рис. 414). Этотъ изысканный художникъ, работавшій, вѣроятно, въ Кёльнѣ, былъ учителемъ послѣдняго замѣчательнаго художника въ этомъ городѣ, портретиста Варѳоломея Брёйна (Bruyn, рис. 415). Но можно сказать, что со второй половины XVI-го вѣка нѣмецкое искусство умираетъ, подавленное, съ одной стороны, подражаніемъ итальянцамъ, которое создавало лишь посредственныя и безхарактерныя вещи, съ другой стороны, павшее жертвой религіозныхъ войнъ, разорившихъ Германію и отодвинувшихъ цивилизацію ея на цѣлое столѣтіе. Когда гроза разсѣялась, страна обѣднѣла, и національныя традиціи были прерваны. Настало безраздѣльное господство итальянскаго и французскаго искусства; затѣмъ настала очередь академизма, неоэллинизма, импрессіонизма. И теперь еще, хотя въ Германіи и есть великіе художники, однако она не обладаетъ своимъ собственнымъ искусствомъ, и въ ея благоговѣйномъ отношеніи къ старымъ національнымъ мастерамъ какъ будто чувствуется сожалѣніе и даже угрызеніе совѣсти.



Рис. 414. — Іоосъ фонъ Клеве. Успеніе Богородицы. (Мюнхенскій музей). (Клише Брукмана въ Мюнхенѣ).



Рис. 415. — Б. Брёйнъ. Человѣкъ съ гвоздикою. (Франкфуртскій музей). (Клише Брукмана въ Мюнхенѣ).

БИБЛІОГРАФІЯ. — Сочиненія Вёрмана и Мишеля, указанныя въ библіографіи къ 11 и 12 главамъ. — Dohme, Bode, Janitschek, Lippmann и Lessing, Geschichte der deutschen Kunst, 5 vol., Berlin, 1885—1890; H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin, 1890; G. Ebe, Der deutsche Cicerone, Leipzig, 1901; W. Lübke—M. Semrau, Die Kunst der Renaissance, Stuttgart, 1903; A. Lehmann, Das Bildniss bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer, Leipzig, 1901.

J. von Schlosser, Tommaso von Modena, (Jahrbücher Вѣнскихъ музеевъ, 1898, p. 240); A. Marguillier, Michel Pacher (Gazette, 1894, I, p. 327); L. Scheibler—C. Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Lubeck, 1897—1902 (атласъ изъ 131 таблицъ); E. Delpy, Die Legende von der heiligen Ursula in der Kölner Malerschule, Köln, 1901.

P. Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst, Leipzig, 1903, скульптура); Meisterwerke westdeutscher Malerei, München, 1905; F. Wanderer, Adam Krafft, Nürnberg, 1896 (съ таблицами); B. Daun, A. Krafft, Berlin, 1897; Veit Stoss, Leipzig, 1906 (cf. Michaelson, Repertotium, 1899, p. 395); G. Seeger, Peter Vischer der Aeltere, Leipzig, 1898; C. Headlam, Peter Vischer, Leipzig, 1901; L. Réau, P. Vischer, Paris, 1909; E. Tönnies, Tilman Riemenschneider, Strassburg, 1900; G. Hager, Die Kunstentwicklung Altbayerns (Kongress kathol. Gelehrten, München, 1901, p. 143); E. Müntz, Syrlin (Gazette, 1899, II, p. 369).

F. von Reber, Schwäbische Tafelmalerei im XIV und XV Jahrhundert (Sitzungsberichte der bayerischen Akademie, 1894, III, p. 343); M. Bach, Schongauerstudien (Repertorium, 1895, p. 253); Bulletin de la Société Schongauer, 1893—1902, 1 vol., Colmar, 1903; G. von Terey, Hans Baldung Grien, Strassburg, 1898; F. von Reber, Hans Multscher von Ulm, München, 1898.

M. Thausing, Dürer, 2 vol., Stuttgart, 1884 (франц. перев.); Ch. Ephrussi, Albrecht Dürer et ses dessins, Paris, 1882; F. Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer, 4 vol., Berlin, 1883—1896; v. Scherer, Dürer, Stuttgart, 1904 (всѣ рисунки и гравюры въ фотографіяхъ); M. Hamel, Dürer, Paris, 1904; Derniers Travaux sur Dürer (Gazette, 1903, I, p. 59); H. Knackfuss, Dürer, 6-е изд., Bielefeld, 1899; H. Woelfflin, Die Kunst A. Dürer's, München, 1905; L. Justi, Dürers künstlerisches Schaffen (Repertorium, 1903, p. 447); A. Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt, 1891.

A. Woltmann, H. Holbein und seine Zeit, 2-е изд., Leipzig, 1874;

P. Maintz, H. Holbein, Paris, 1879; H. Knackfuss, Holbein der jüngere, 2-е изд., Bielefeld, 1896; H. Stein, Bibliographie de Holbein, Paris, 1897; G. S. Davies, H. Holbein, Leipzig, 1903; A. Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, Strassburg, 1897; L. Dimier, Les Danses des morts dans l'Art chrétien, Paris, 1903; E. Haasler, Cristoff Amberger, Koenigsberg, 1894.

E. Flechsig, Cranachstudien, Leipzig, 1900 (съ атласомъ изъ 129 таблицъ); M. Friedlaender, Die frühesten Werke Cranachs (Jahrbücher Берлинскихъ Музеевъ, 1902, p. 228); F. Lippmann, Lucas Cranach, Nachbildung Seiner Holzschnitte und Stiche, Berlin, 1896; Seidlitz, L'Exposition de l'oeuvre de Cranach à Dresde (Gazette 1899, II, p. 191); E. S. Heyck, Cranach, Bielefeld, 1908; Campbell Dodgson, Bibliographie de Cranach, Paris, 1900; Sturge Moore, Altdorfer, London, 1900; F. Bock. Die Werke des Mathias Grünewald, Strassburg, 1904 (cf. Repertorium, 1907, p. 262); J. K. Huysmans, Les Grünewald de Colmar, Paris, 1905; E. Firmenich—Richartz, B. Bruyn, Leipzig, 1891.



ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ ЛЕКЦІЯ.

УПАДОКЪ ВЪ ИТАЛІИ И ИСПАНСКАЯ ШКОЛА.

Слово упадокъ въ примѣненіи къ искусству не слѣдуетъ понимать буквально. Искусство никогда не возвращается къ своей исходной точкѣ; такъ, напр., Болонская школа ничего не имѣетъ общаго съ джоттистами, но и отличается отъ нихъ гораздо больше, чѣмъ отъ флорентійцевъ золотого вѣка. Въ дѣйствительности, эволюція продолжается даже въ то время, когда сами художники увѣрены, что они рабски подражаютъ своимъ предшественникамъ. Но иногда случается, что произведенія какой-нибудь страны или какой-нибудь эпохи скорѣе вызываютъ наше любопытство, чѣмъ восхищеніе. Такъ было съ произведеніями искусствъ всѣхъ итальянцевъ, за исключеніемъ венеціанцевъ, послѣ смерти Микель - Анджело вплоть до нашего времени. Исключенія, на которыя мы впослѣдствіи укажемъ, не могутъ намъ помѣшать говорить объ упадкѣ или паденіи итальянскаго искусства въ теченіе трехъ вѣковъ; но этотъ упадокъ не представляетъ собою ни движенія назадъ, ни застоя.



Рис. 416.— Аннибалъ Карраччи. Нептунъ и Амфитрида. Дворецъ Фарнеза въ Римѣ. (Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).

Это печальное явленіе было вызвано различными причинами. Нѣкоторые полагаютъ, что оно было слѣдствіемъ потери свободы Италіи, сначала подавленной игомъ Испаніи, а затѣмъ Австріи; другіе считаютъ причиною Контръ-Реформацію (1545), которая вызвала въ религіи стремленіе производить ослѣпляющее впечатлѣніе и воздѣйствовать на чувства. Дѣйствительно, итальянское искусство XVII-го вѣка бьетъ на эффектъ, охотно изображаетъ восхищеніе и экстазъ, порывы сентиментальности, физическія страданія мучениковъ. Въ немъ появляется много новыхъ мотивовъ, какъ, напр., поясныхъ изображеній Христа и Богоматери съ обращеннымъ къ небу горестнымъ взоромъ, выраженіемъ угрюмой и болѣзненной набожности, неизвѣстной XV-му вѣку. Вмѣсто



Рис. 417.—Доминикино. Послѣднее причащенiе св. Iеронима. (Ватиканскiй музей). (Клише Андерсона въ Римѣ.)

Венеры Тицiана и Джорджоне или грацiй и Галатей Рафаэля искусство до пресыщенiя воспроизводитъ типъ кающейся Магдалины, о которой Морелли сказалъ, что она представляетъ собою «венецiанскую Венеру въ iезуитскомъ стилѣ». Въ ней чувствуется непрiятная смѣсь чувственности съ набожностью.

Несомнѣнно, что такъ называемый «iезуитскiй» стиль, особенно сильно проявившiйся въ архитектурѣ, имѣлъ, къ сожалѣнiю, влiянiе также на живопись и скульптуру; но почему же этотъ стиль, который былъ въ то же время стилемъ Рубенса, создалъ шедевры во Фландрiи, а не въ Италiи? Здѣсь мы наталкиваемся на другую причину упадка искусства, именно, на вполнѣ понятное, но парализующее силы преклоненiе предъ великими мастерами Возрожденiя. Считая, что эти мастера достигли полнаго совершенства, художники изучали ихъ шедевры больше, чѣмъ природу, и въ изученiи этомъ достигли нѣсколько механическаго искусства, которымъ они злоупотребляли. Правда, во всѣ времена художники вдохновлялись своими учителями; но, по крайней мѣрѣ, большинство ихъ работало у этихъ учителей при ихъ жизни; въ концѣ XVI-го и XVII-го вѣка начинаютъ выбирать своими учителями, часто съ исключительностью, уже умершихъ мастеровъ: Рафаэля, Микель-Анджело, Тицiана, Корреджо или же еще болѣе древнихъ художниковъ, создавшихъ античные статуи и барельефы. Въ Римѣ, въ XV-мъ вѣкѣ эти произведенiя искусства были относительно рѣдки; въ XVI-мъ вѣкѣ, благодаря начавшимся въ различныхъ мѣстахъ раскопкамъ, они стали быстро распространяться и, такимъ образомъ,

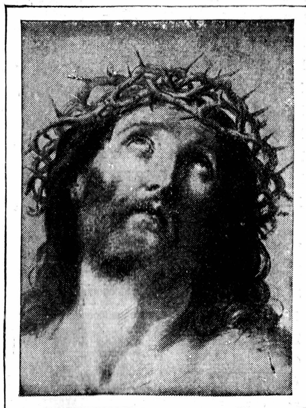


Рис. 418. — Гвидо Рени. Iисусъ въ терновомъ вѣнцѣ. (Болонскiй музей). (Клише Brogi во Флоренцiи).

появились въ Римѣ и Флоренціи первые музеи. Надъ итальянскимъ искусствомъ тяготѣли, такимъ образомъ, различныя тиранническія вліянія: чужеземное иго, Контръ-Реформація, геніи Возрожденія и античнаго міра. И все же искусство это было живымъ и создавало нѣчто новое; оно породило въ Испаніи и Франціи плодотворныя вѣтви, которыя процвѣтаютъ еще въ наше время. Достаточно одного посѣщенія Люксембургскаго музея, чтобы убѣдиться въ томъ, что во Франціи XIX-го вѣка больше прислушивались къ болонцамъ XVII-го, чѣмъ къ грекамъ временъ Фидія и флорентинцамъ временъ Боттичелли.



Рис. 419. — Гвидо Рени. Утро. Дворецъ Роспильози въ Римѣ.

Послѣ смерти Микель-Анджело (1564) начинается первый періодъ безсвязнаго подражанія, маньеристовъ (manieristes), который продолжается до конца вѣка. Одинъ антверпенскій художникъ, Діонисъ Кальваертъ (Dionys Calvaert, иначе Dionisio Fiammingo), основываетъ въ Болоньѣ школу, которая съ этихъ поръ, т.-е. приблизительно съ 1575 года, занимаетъ мѣсто Флоренціи и Рима и становится самымъ дѣятельнымъ центромъ итальянскаго искусства. Въ томъ же городѣ родившійся въ Болоньѣ въ 1515-мъ году Лодовико Карраччи основалъ вмѣстѣ со своими двоюродными братьями Агостино и Аннибаломъ академію, названную Academia degli incamminati*), которая сдѣлалась соперницей мастерской Кальваерта и школой искусства XVII-го вѣка. Вмѣсто подражанія Микель-Анджело и Корреджо, Карраччи училъ эклектизму; отъ каждой школы и каждаго художника слѣдовало брать все, что у него было лучшаго и, благодаря совмѣщенію всѣхъ достоинствъ ихъ, стать выше этихъ



Рис. 420. — Гверчино. Св. Магдалина. (Клише Алинари въ Римѣ).

*) Incamminati въ смыслѣ «вступившихъ на вѣрный путь». Программа Академіи въ послѣднемъ трудѣ Мутера, Geschichte der Malerei, Leipzig, 1909, B. II, S. 302. *Прим. перев.*

мастеровъ. Но практика Карраччи была лучше ихъ теоріи. Фрески, которыми Аннибалъ Карраччи украшалъ въ теченіе восьми лѣтъ Фарнезскій дворецъ въ Римѣ, обнаруживаютъ несомнѣнное изящество и остроуміе замысла (рис. 416). Въ этой школѣ преобладало вліяніе Рафаэля и Микель-Анджело въ рисункѣ и композиціи, а въ колоритѣ—вліяніе Тиціана и Корреджо; художники, въ которыхъ черты несходства не такъ ярки, и допускаютъ одновременное подражаніе.

Школа Карраччи создала нѣсколькихъ художниковъ, нѣкогда знаменитыхъ, но теперь слишкомъ обезцѣненныхъ, Альбани (1578—1660), котораго называли Анакреономъ въ живописи; Доминикино (1581—1641), котораго сравнивали съ Рафаэлемъ,—Гвидо Рени (1575—1642), плодовитаго и остроумнаго декоратора. Эти художники, къ которымъ надо также присоединить Гверчино (1591—1666), тоже бывшаго подъ вліяніемъ братьевъ Карраччи, являются главными представителями болонской школы; картины ея находятся во всѣхъ городахъ Италіи и во всѣхъ европейскихъ музеяхъ (рис. 417—420).

Шедевръ Доминикино, Послѣднее Причащеніе Св. Іеронима въ Ватиканѣ, можетъ дать общее представленіе о стилѣ болонской школы (рис. 417). Это произведеніе академическое и эклектическое, въ которомъ чувствуется подражаніе Рафаэлю и Микель-Анджело; мы видимъ въ немъ отсутствіе оригинальности и глубины мысли, но зато есть знаніе и чувство композиціи, неизвѣстное большинству предшественниковъ Рафаэля. Точно также знаменитая картина Гвидо Рени, Аврора въ палаццо Роспильози въ Римѣ (1609), несмотря на кричащія краски и слабый рисунокъ, представляетъ собою одно изъ великихъ произведеній декоративной жизни (рис. 419). Гвидо Рени создалъ также типы Христа, Богоматери и Св. Магдалины, которые отчасти можно упрекнуть въ вульгарной сентиментальности; но ихъ громадный успѣхъ доказываетъ, что они соотвѣтствовали—и это является уже немалой заслугой—религіозному идеалу его времени (рис. 418).

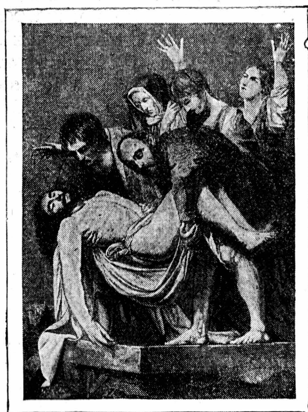


Рис. 421. — Караваджо. Положеніе во гробъ. (Ватиканскій музей). (Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).

Академизмъ эклектиковъ вызвалъ вскорѣ реакцію. От-

ливщикъ изъ гипса Караваджо (1569—1609), человѣкъ не получившій художественнаго образованія, но очень одаренный, сталъ призывать къ возврату къ природѣ,—не къ веселой и ясной, но грубой и безобразной. Онъ работалъ въ темной мастерской, освѣщенной только сверху слуховымъ окномъ, и достигъ въ краскахъ и рельефѣ удивительныхъ эффектовъ, совершенно новыхъ для итальянцевъ. Освѣщеніе въ его картинахъ искусственно, но типы взяты съ улицы, даже изъ тюрьмы; Караваджо былъ первымъ итальянцемъ, умышленно отказавшимся отъ идеализма (рис. 421, 422). Въ этомъ отношеніи онъ сдѣлался Мане своего времени; но, связанный съ эпохой, въ которой онъ жилъ, онъ былъ похожъ на Карраччи больше, чѣмъ думалъ. Тѣмъ не менѣе, глядя на его шедевръ въ Луврѣ, Успеніе Богоматери (рис. 422), испытываешь невольное чувство уваженія; надо было обладать дѣйствительнымъ мужествомъ, чтобы противопоставить такой смѣлый натурализмъ рабскимъ подражателямъ Рафаэля. Кромѣ религіозныхъ сюжетовъ, Караваджо охотно изображалъ жестокія сцены изъ дѣйствительной жизни, убійства, драки, сцены въ тавернахъ, приключенія цыганъ и бродягъ.

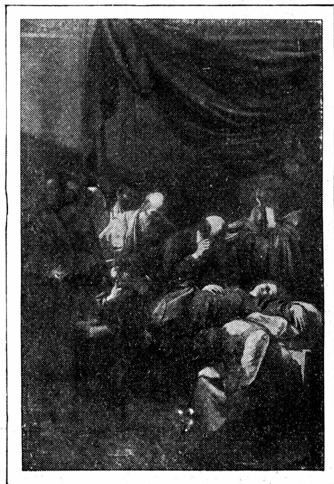


Рис. 422. — Бернини. Успеніе Богородицы (Луврскій музей). (Клише Neurdein'a).

Послѣдователи Карраччи проклинали Караваджо, но кончили тѣмъ, что почти всѣ подпали подъ его вліяніе; Гверчино сдѣлался его ученикомъ, а Гвидо Рени сталъ подражать ему до такой степени, что отказался отъ своихъ рѣзкихъ и свѣтлыхъ красокъ и началъ писать такъ, какъ если бы фигуры, имъ изображаемыя, находились въ глубинѣ погреба. И сейчасъ еще у Караваджо гораздо больше поклонниковъ, чѣмъ у Рафаэля; съ этой живучей традиціей начали бороться во второй половинѣ XIX-го вѣка художники, которые писали на открытомъ воздухѣ и назывались варварскимъ именемъ пленеристовъ (pleinairistes).

Отъ Карраччи и Караваджо зависитъ еще декоративный, полный вдохновенія художникъ Пьетро да Кортона (1596—1669), у котораго былъ въ Римѣ ученикъ, талантливый, но подобно ему писавшій съ чрезмѣрной легкостью,



Рис. 423. — Бернини. Аполлонъ и Дафне. (Галлерея Боргезе въ Римѣ). (Клише Андерсона, Римъ.)



Рис. 424. — Рибейра. Поклоненіе пастуховъ. (Луврскій музей). (Клише Neu dein'a.)

Лука Джордано, прозванный Fa presto (дѣлаетъ скоро), авторъ многочисленныхъ картинъ, хранящихся въ Неаполѣ и Мадридѣ. Школа кортонистовъ покрыла итальянскіе церкви и палаццо наспѣхъ исполненными суетливыми картинами, бравурность которыхъ (brio, какъ выражаются итальянцы) не всегда выкупаетъ ихъ вульгарность и неправильность рисунка.

Послѣ Болоньи выростаютъ школы въ Неаполѣ и Генуѣ и господствуютъ во второй половинѣ XVII-го вѣка. Въ Неаполѣ работалъ самый большой пейзажистъ и баталистъ Италіи, Сальваторъ Роза (1615—1673); своими темными красками и рѣзкой манерой живописи онъ напоминаетъ Караваджо. Изъ Неаполя вышелъ самый большой итальянскій скульпторъ XVII-го вѣка, Бернини (1598—1680), который былъ



Рис. 425. — Моралесъ. Богоматерь съ Младенцемъ. (Коллекція Pablo Bosch въ Мадридѣ.)

призванъ въ Парижъ Людовикомъ XIV-мъ и создалъ въ Римѣ, благодаря покровительству нѣсколькихъ папъ, нѣчто въ родѣ художественной диктатуры (рис. 423, 426). Его современники считали его новымъ Микель-Анджело; въ дѣйствительности, онъ былъ Рубенсомъ скульптуры, самымъ яркимъ представителемъ іезуитскаго стиля. Но несмотря на злоупотребленіе трагическими жестами, выраженіемъ экзальтаціи, развѣвающимися драпировками, ненужными орнаментами, несмотря на всѣ эти недостатки, Бернини все же является необыкновенно талантливымъ художникомъ, вполнѣ овладѣвшимъ всѣми средствами своего искусства, вполнѣ сознающимъ всѣ умственныя заблужденія своего времени; и онъ пользуется первыми, чтобы льстить вторымъ.



Рис. 426. — Бернини. Святая Тереза, охваченная небесной любовью. Церковь S. Maria della Victoria въ Римѣ. (Клише Андерсона въ Римѣ).

Римская школа въ XVII-мъ вѣкѣ вела безвѣстное существованіе. Лучшій художникъ ея Сассоферрато (1605—1685), довольно удачно подражалъ флорентійской манерѣ Рафаэля и писалъ проникнутыя сентиментальнымъ чувствомъ картины въ серебристыхъ тонахъ, не лишенныя очарованія. Его шедевръ,— Богоматерь съ чётками (рис. 428), недавно украденная изъ церкви Св. Сабины въ Римѣ,—былъ вновь найденъ итальянской полиціей и водворенъ на прежнее мѣсто. Даже шедевръ Сассоферрато не сразу нашелъ покупателя.



Рис. 427. — Кр. Аллори. Юдиѳь съ головой Олоферна. (Дворецъ Питти во Флоренціи). (Woermann, Malerei, т. III. изд. Seemann).

Во Флоренціи два Аллори, Алессандро и Кристофоро обнаружили истинныя



Рис. 428.—Дж. Сассоферрато. Мадонна съ четками. (Церковь св. Сабины въ Римѣ). (Клише Андерсона въ Римѣ).

достоинства живописцевъ; Юдифь Кристофоро (около 1600 г.) представляетъ собою прекрасное произведенiе академическаго стиля; Мюссе причислялъ ее къ лучшимъ картинамъ Италiи (рис. 427). Но мы видимъ, что вмѣсто прежняго подчеркнутаго изящества появляется, къ сожалѣнiю, любовь къ туманнымъ и расплывчатымъ формамъ, къ размягченнымъ и приторнымъ краскамъ. Самымъ популярнымъ художникомъ этого направленiя былъ Карло Дольчи (1616—1686); къ счастью, въ Луврѣ нѣтъ его картинъ, но мы ихъ часто встрѣчаемъ въ англiйскихъ и нѣмецкихъ музеяхъ; онъ писалъ поясныя фигуры, восковыя, синеватыя, зализанныя, которыя занимаютъ среднее мѣсто между нашими самыми плохими религiозными картинами и изяществомъ Корреджо (рис. 429).

Рибейра (1588—1652), художникъ изъ Валенсiи, совсѣмъ молодымъ прiѣхалъ въ Италiю, увлекся Караваджо, сталъ копировать Корреджо въ Пармѣ и сдѣлался главой Неаполитанской школы. Филиппъ IV, король Испанiи, взялъ его подъ свое покровительство. Благодаря ему, стиль Караваджо проникъ въ Испанiю, гдѣ онъ нашелъ очень благодарную почву и гдѣ влiянiе его не прекращалось. Рибейра былъ настоящимъ художникомъ и настоящимъ испанцемъ. «Въ выборѣ сюжетовъ и еще болѣе въ ихъ передачѣ, онъ всегда остается яркимъ реалистомъ, а въ манерѣ исполненiя и способѣ изображенiя формы онъ доходитъ до какой-то



Рис. 429. — Карло Дольчи. Св. Цецилiя. (Дрезденскiй музей). (Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).



Рис. 430. —Сурбаранъ. Монахъ на молитвѣ. (Лондон. Націон. Галлерея).

инстинктивной жестокости. Онъ любитъ изображать казни, пытки. Излюбленными моделями его являются нищіе и старики съ глубокими морщинами *). Своимъ рѣзкимъ освѣщеніемъ Рибейра обязанъ вліянію Караваджо; но его типы болѣе благородны, а рисунокъ болѣе правиленъ. Временами онъ приближается къ Корреджо, какъ, напр., въ своемъ прекрасномъ Поклоненіи пастырей, которое находится въ Луврѣ (рис. 424). Вліяніе Караваджо въ современномъ искусствѣ поддерживается, главнымъ образомъ, благодаря посредничеству Рибейры; и въ наше время во Франціи существуютъ его послѣдователи и очень искусный подражатель Теодюль Рибо.

Испанское искусство, естественнымъ образомъ, имѣло аскетическое и монашеское направленіе. Въ серединѣ XVI-го вѣка запоздавшій талантъ, Моралесъ, названный Божественнымъ, еще писалъ худощавыхъ Мадоннъ и Христовъ, вдохновленныхъ ванъ-деръ-Вейденомъ (рис. 425). Но уже въ эту эпоху вліяніе итальянскаго Возрожденія пустило корни въ Севильѣ, школа которой сдѣлалась центромъ испанскаго искусства. И тамъ также эклектическій классицизмъ вызвалъ реакцію. Около 1620 года Херрера Старшій далъ примѣръ пылкаго и грубаго натурализма, соединеннаго съ необыкновенною широтою мазка (предполагаютъ, что онъ писалъ не кистью, а камышомъ). Самымъ талантливымъ изъ его преемниковъ былъ Сурбаранъ, родившійся въ 1598-мъ году и прозванный испанскимъ Караваджо. Онъ писалъ, главнымъ

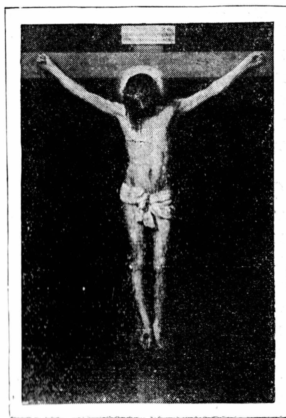


Рис. 431. — Веласкесъ. Христосъ на крестѣ. (Мадридскій музей). (Клише Lacoste въ Мадридѣ).

*) Bonnat, Gazette des Beaux-Arts, 1898, I, p. 180.



Рис. 432.—Веласкесъ. Принцъ Бальтазаръ Карлъ. (Мадридскій музей).

образомъ, религіозныя сцены, монаховъ въ экстазѣ и видѣнія. Его Колѣнопреклоненный доминиканецъ въ Лондонской Національной галлереѣ вызываетъ восхищеніе, смѣшанное съ ужасомъ, и кто хоть однажды имъ восхищался, не забудетъ его никогда.

Одинъ изъ современниковъ Сурбарана въ Севильѣ, Монтаньесъ, сталъ во главѣ испанской скульптурной школы. Одновременно аскетъ и грубый реалистъ, онъ создалъ произведенія, внушающія страхъ, полныя сильной и мучительной жизни, краснорѣчіе которыхъ больше дѣйствуетъ на чувство, чѣмъ на умъ. Лучшій ученикъ его, Алонсо Кано (1601—1667), живописецъ и скульпторъ, возсталъ противъ крайностей натурализма и приблизился къ итальянскому идеализму, оставаясь въ то же время трогательнымъ и выразительнымъ.



Рис. 433. — Веласкесъ. Придворныя дамы (Las Meninas). (Мадридскій музей).

Веласкесъ былъ моложе Сурбарана на одинъ годъ и тоже получилъ художественное образованіе въ Севильѣ; полный силъ и здоровья, онъ избѣжалъ вліянія Караваджо и испанскаго мистицизма (1599—1660). Вся его жизнь, подобно жизни Рафаэля, была цѣлымъ рядомъ тріумфовъ; онъ не зналъ ни трудности первыхъ шаговъ, ни печали одинокой старости. Веласкесъ изучалъ въ Мадридѣ великолѣпную серію картинъ Тиціана, собранныхъ тамъ Карломъ Пятымъ; онъ также провелъ два года въ Италіи. Но венеціанцы лишь пробудили его геній, вполнѣ самобытный. Съ точки зрѣнія техники, онъ яв-

ляется, быть можетъ, самымъ великимъ художникомъ въ мірѣ. Послушаемъ, что говоритъ Бонна, его горячій поклонникъ, объ «этомъ ясномъ колоритѣ, прозрачномъ, какъ акварель, блестящемъ, какъ драгоцѣнный камень», объ «этихъ сѣрыхъ, золотистыхъ, серебристыхъ тонахъ», объ удачномъ сочетаніи и необыкновенной нѣжности самыхъ тонкихъ оттѣнковъ краски. «Манера живописи Веласкеса отличается необыкновенной простотой. Онъ пишетъ сразу; упрощенныя тѣни только протерты краской, свѣтъ же написанъ толстымъ слоемъ; все исполнено въ нѣжныхъ тонахъ, такъ широко и точно, такъ правдиво, что иллюзія получается полная». Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ не создаетъ, подобно Рембрандту, для своихъ лицъ искусственной обстановки. «Онъ дышитъ тѣмъ же воздухомъ, что̀ и мы, онъ живетъ подъ нашимъ небомъ. Когда мы смотримъ на изображенія людей на его картинахъ, намъ кажется, что мы находимся въ присутствіи живыхъ людей». «Когда я смотрю на картину Веласкеса, пишетъ Анри Реньо (Henri Regnault), у меня такое впечатлѣніе, какъ будто я смотрю на дѣйствительный міръ черезъ широко открытое окно». Портреты Веласкеса представляютъ собою чудеса правдивости, силы, непреклоннаго психологическаго анализа; въ большихъ своихъ картинахъ онъ соединяетъ поразительныя достоинства колориста съ ясностью композиціи и величественной простотой. «Онъ окружаетъ свои модели воздухомъ и такъ вѣрно помѣщаетъ ихъ въ планѣ, что кажется, какъ будто обходишь вокругъ нихъ».

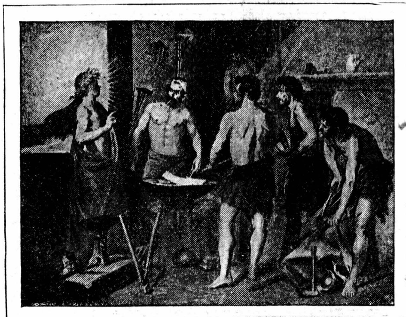


Рис. 434. — Веласкесъ. Аполлонъ посѣщаетъ мастерскую Вулкана. (Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).



Рис. 435. — Мурильо. Богоматерь съ Младенцемъ. (Дворецъ Питти во Флоренціи.)

Веласкесъ писалъ не только отдѣльныхъ лицъ, но цѣлое



Рис. 436. — Мурильо. Св. Елизавета Венгерская. (Мадридскій музей).



Рис. 437. — Мурильо. Успеніе Богородицы. (Мадридскій музей). (Клише Lacoste въ Мадридѣ).

общество, цѣлую эпоху. Испанскій дворъ и аристократія оживаютъ у него на полотнѣ со своей гордостью, грустью, съ печатью вырожденія; какой поучительный урокъ по исторіи представляетъ собою болѣзненный Филиппъ IV,



Рис. 438. — Мурильо. Мальчики ѣдятъ дыню. (Мюнхенскій музей).



Рис. 439. — Гойя. Махи на балконѣ. (Мадридскій музей.) (Клише Lacoste въ Мадридѣ).

преждевременно серьезныя инфанты въ застывшей позѣ, съ нездоровымъ видомъ! Съ другой стороны, когда Веласкесъ писалъ свои миѳологическія или жанровыя картины, онъ искалъ для нихъ модели среди сильнаго и здороваго простонародья Мадрида, которое привлекало также и Мурильо, утомленнаго изображеніями Богоматери и святыхъ; одинъ разъ Веласкесъ даже отважился написать Венеру безъ одежды съ красивой дѣвушки изъ Андалузіи (рис. 440). Веласкесъ, художникъ анемичнаго двора, съ радостью уходитъ оттуда и идетъ къ народу, гдѣ онъ встрѣчаетъ физическое здоровье и радость жизни, находящія откликъ въ его натурѣ.



Рис. 440. — Веласкесъ. Венера и Купидонъ. (Rockeby—Park, собраніе Marritt'a).

Этотъ великій наблюдатель, этотъ поразительно плодотворный работникъ ни разу не далъ почувствовать, какъ бьется сердце въ его груди, испытываетъ ли онъ чувства симпатіи или антипатіи, любви или ненависти. Этотъ высокомѣрный, равнодушный геній въ живописи никогда не раскрываетъ намъ своей души; онъ довольствуется тѣмъ, что живетъ и даетъ жизнь. Самый теплый изъ художниковъ съ внѣшней стороны проявляетъ холодность объектива фотографическаго аппарата (рис. 431—434, 440).



Рис. 440а. — Гойя. Маха въ платьѣ. (Мадридскій музей).

Совсѣмъ инымъ былъ нѣжный Мурильо (1618—1682), также севильскій художникъ, изучавшій Рубенса и ванъ-Дэйка въ Мадридѣ и создавшій свой собственный, своеобразный стиль, часто набожный и сентиментальный, какъ, напримѣръ, въ многочисленныхъ изображеніяхъ Мадоннъ, иногда реалистичный, но съ оттѣнкомъ жалости и нѣжности, какъ, напр., въ очаровательныхъ фигуркахъ мальчишекъ и дѣвочекъ простого народа. Рисунокъ Мурильо слабъ и невыразителенъ; его

Мадонны, вызывающія такое восхищеніе, въ сущности, не лишены пошлости; зато онъ является мастеромъ воздушнаго колорита, то серебристаго, то золоститаго, но всегда мягкаго и ласкающаго. Эти краски покрываютъ не только самую фигуру, но и окружаютъ ее со всѣхъ сторонъ подобно сіянію, которое отъ нихъ исходитъ и своимъ блескомъ еще болѣе подчеркиваетъ ихъ красоту. Мурильо былъ самымъ краснорѣчивымъ выразителемъ той нѣжной и чувственной набожности, которая въ этой странѣ, полной контрастовъ, соединена съ любовью къ кровавымъ зрѣлищамъ и съ презрительнымъ равнодушіемъ идальго (рис. 435—348).



Рис. 441. — Гойя. Портретъ испанки. (Лондон. Націон. Галл.).

Испанское искусство не потеряло нити своихъ традицій. Гойя (1746—1828) былъ вторымъ Веласкесомъ въ эпоху, когда почти никто въ Европѣ не умѣлъ писать красками; французскіе колористы XIX-го вѣка находились подъ его вліяніемъ, такъ же какъ и подъ вліяніемъ англійскихъ преемниковъ Тиціана и Рубенса. Хотя онъ часто доводилъ свою любовь къ реализму до предѣловъ вульгарности, но онъ вкладывалъ въ свои картины и гравюры чувство драматизма и острое жало сатирика (рис. 439—441). Ни одинъ художникъ не относился съ такой безпощадностью къ порокамъ и безобразіямъ своего времени.

Испанія очень мало пострадала отъ академизма, который произвелъ такія опустошенія въ Италіи, Франціи и Германіи; любовь къ настоящей живописи сохранила жизненность. Наши современники, жившіе въ Испаніи, Реньо, Бонна, Каролюсъ Дюранъ, возвратились оттуда колористами. Бонна въ 1898-мъ году пишетъ: «Я былъ воспитанъ въ культѣ Веласкеса». И мы видѣли на послѣднихъ выставкахъ картины, подписанныя испанскими именами— напр., Сулоага и Бильбао—которыя не былъ бы способенъ написать ни одинъ итальянецъ, ни одинъ нѣмецъ, ни одинъ англичанинъ; неопровержимое доказательство жизненности школы, носящей великое имя Веласкеса, школы, которая, быть можетъ, еще удивитъ Европу XX-го вѣка какимъ-нибудь новымъ великимъ геніемъ.

БИБЛІОГРАФІЯ.—Сочиненіе Вёрмана, указанное въ библіографіи къ 15-й главѣ.—G. Ebe, Die Spät-Renaissance, Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des XVI bis zum Ende des XVIII Jahrhunderts, 2 vol., Berlin, 1886; C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles, 3 vol., Stuttgart, 1887—1889; Cih. Scherer, Elfenbeinplastik der Barockzeit, Strassburg, 1898; J. Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio, Strassburg, 1898; L. Serra, H. Dominichino, Roma, 1909; L. Ozzola, Salvator Rosa, Strassburg, 1909; M. Reymond, L'école bolonaise (Rev. des deux Mondes, 1 января 1910).

S. Fraschetti, H. Bernini, Milano, 1900; M. Reymond, La Sainte Cécile de Maderna (Gazette, 1892, I, p. 37); E. Steinmann, Sassoferrato's Madonna del Rosario (Kunstchronik, 1901—1902, p. 27).

C. Jasti, Miscellaneen (испанское и португальское искусство), 2 vol., Berlin, 1909; P. Lefort, La Peinture espagnole, Paris, 1894; S. Sanpere y Miquel, Los Cuatrocentistos catalanes, 2 vol., Barcelone, 1906 (ср. Burlington Magazine, ноябрь, 1906, p. 99); L'Ecole espagnole au Prado (Gazette, 1894, II, p. 405); C. S. Ricketts, The Prado, London, 1904; C. G. Hartley, A record of Spanish painting, London, 1904; A. L. Meyer, Ribera, Leipzig, 1908; Manuel Cossio, El Greco, Madrid, 1908; A. F. Calvert, El Greco, Leipzig, 1909; P. Lefort, Zurbaran (Gazette, 1892, I, p. 365); A. de Bernete, Velasquez, Paris, 1898; The School of Madrid (школа Веласкеза), London, 1909; L. Bonnat, Velasquez (Gazette, 1898, I, p. 177); W. Gensel, Velasquez, Stuttgart, 1905 (всѣ картины въ фотографіяхъ); C. Jasti, Diego Velasquez, Bonn, 1899 (англійскій переводъ Keane'a, London, 1890); R. Stevenson, Velasquez, 2-е изд., London, 1899: Faure, Velasquez, Paris, 1903; A. Bréale, Velasquez, London 1905; P. Leprieur, La Vénus au miroir, acquise par la Galerie de Londres au 1905 (Gazette, 1906, I, p. 452); C. Justi, Murillo, London, 1892; P. Lefort, Murillo et ses élèves, Paris, 1892; H. Knackfuss, Murillo, 2-е число, Bielefeld, 1896; Ch. Yriarte, Goya, Paris, 1867; P. Lafond, Goya, Evreux, 1902 (ср. Revue de l'Art, 1899 I, p. 133); V. von Loga, Francisco de Goya, Berlin, 1903; A. F. Calvert Goya, London, 1909; P. Lafond, Ignacio Zuloaga (Revue de l'Art, 1903, II, p. 163).

P. Lafond, La Sculpture espagnole, Paris, 1908; B. Haendcke Studien Zur Geschichte der spanischen Plastik (Montanez, Alonso Cano, Pedro de Mena, Zarcillo), Strassburg, 1900; M. Dieulafoy, La statuaire polychrome en Espagne (Monuments Piot, t. X, p. 171, Paris, 1908).



ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ ЛЕКЦІЯ.

ИСКУССТВО ГОЛЛАНДІИ И ФЛАНДРІИ ВЪ XVII-мъ ВѢКѢ.

Въ 1556-мъ году Нидерланды, составлявшія часть имперіи Карла Пятаго, перешли къ Испаніи. Въ теченіе тридцати лѣтъ несмотря на казни и преслѣдованія въ нихъ успѣшно развивалась Реформація. Въ 1564-мъ году разразилось возстаніе, которое послѣ ужасающихъ жертвъ привело въ 1579-мъ году къ Утрехтской Уніи; голландскія провинціи образовали республику Семи Соединенныхъ Штатовъ. Вестфальскій міръ въ 1648-мъ году призналъ независимость Голландіи, въ то время союзницы Франціи. Въ XVII-мъ вѣкѣ, несмотря на несправедливую и жестокую войну, которую велъ съ ней Людовикъ XIV, она оставалась самой богатой и самой культурной страной Европы, наслѣдницей славы Венеціи и ея процвѣтанія.

Такимъ образомъ, съ конца XVI-го столѣтія существуетъ очень ясная разница между Бельгіей, которая осталась католической и испанской, и Голландіей, протестантской и свободной. Среднее теченіе Мааса, дѣйствительно, раздѣляло двѣ различныя цивилизаціи. Исторія искусства не должна упускать этого изъ виду при сравнительномъ изученіи голландскаго и фламандскаго искусства.

Голландія XVII-го вѣка, богатая и трудолюбивая, представляла собою очень благопріятную среду для развитія искусства, въ особенности, живописи. Но не могло быть и рѣчи объ украшеніи храмовъ, такъ какъ протестантство осуждало это; поэтому въ ней не было монументальнаго искусства, слѣдовательно, очень мало было и академизма. Частные дома, узкіе, высокіе и темные, допускали только картины небольшихъ размѣровъ; въ ратушахъ и различныхъ корпораціяхъ требовались групповые портреты, изображавшіе старшинъ, стрѣлковъ, хирурговъ, попечителей благотворительныхъ учрежденій; это отвѣчало стремленію богатой буржуазіи увѣковѣчить услуги, оказанныя ею. Этимъ объясняется двойная любовь голландскаго искусства къ небольшимъ картинамъ—interieur'амъ, пейзажамъ, въ видѣ исключенія—къ религіознымъ или историческимъ сценамъ и къ портретамъ, одиночнымъ или групповымъ.

Голландцы любили природу съ какой-то художественной чувственностью. Они не стремились, подобно итальянцамъ, выражать при ея помощи какія-нибудь тонкія мысли. Искусство ихъ реально и, обыкновенно, лишено идейности: искусство для искусства. Результатомъ этого явилось прежде

всего необычайное развитіе техники, которая умѣла передать самые мимолетные оттѣнки голландскаго освѣщенія, какъ будто окутаннаго блѣдно золотистой дымкой, благодаря всегда влажной атмосферѣ; другимъ слѣдствіемъ было равнодушіе къ смыслу изображаемаго сюжета. Большинство художниковъ ограничивается небольшимъ количествомъ общихъ темъ: докторъ и его паціенты, муки любви, передача порученія, концертъ, кабачокъ; пейзажисты изображаютъ лѣсъ, водопадъ, море или морской берегъ, уголокъ города или набережной. Они не представляютъ собою разсказчиковъ пикантныхъ или назидательныхъ анекдотовъ: мы не встрѣчаемъ ничего подобнаго Качелямъ Фрагонара или Отцу семейства Грёза. Весь смыслъ этой живописи заключается въ способѣ выполненія, въ удовольствіи, доставляемой этой живописью; въ противоположность французскимъ мастерамъ XVIII-го и XIX-го вѣка голландцы не превращаютъ своихъ картинъ въ литературныя произведенія.



Рис. 442. — Францъ Гальсъ. Художникъ и его жена. (Амстердамскій музей).

Трудно объяснить тотъ фактъ, что народъ этотъ, отвоевавшій себѣ свободу цѣною героическихъ жертвъ, прославившійся въ теченіе XVII-го вѣка блестящими побѣдами на морѣ и на сушѣ, почти совершенно пренебрегаетъ исторической живописью. Когда мы сравниваемъ Мейссонье съ голландцами, мы совершенно забываемъ, что французскій художникъ, напоминающій намъ своей техникой голландцевъ, совсѣмъ не былъ имъ по духу; это былъ вполнѣ историческій живописецъ. Быть можетъ, голландцамъ не нравился такой родъ живописи, гдѣ искусство отступаетъ на задній планъ передъ разсказомъ; быть можетъ, они думали также, что война, даже законная и удачная, слишкомъ много приноситъ горя, чтобы ея изображеніе могло доставить удовольствіе.

Въ концѣ XVI-го и началѣ XVII-го вѣка Голландія подверглась вліянію итальянскаго искусства, сначала Рафаэля, а затѣмъ Караваджо; можно сказать, что съ этого времени итальянизмъ остается въ ней въ латентномъ состояніи. Но реализмъ заявилъ свои права въ Гаарлемѣ въ лицѣ Франца Гальса, умершаго въ 1666-мъ году, самаго великаго

портретиста Голландіи послѣ Рембрандта. Послѣднія произведенія Гальса обнаруживаютъ глубокую наблюдательность и свободу кисти, которыя выдерживаютъ сравненіе съ Веласкесомъ. Но какая противоположность строгому итальянцу! Гальсъ является художникомъ смѣха; онъ наблюдалъ и изображалъ смѣхъ во всѣхъ его проявленіяхъ; одними его портретами можно было бы иллюстрировать монографію смѣха и улыбки (рис. 442).



Рис. 443. — Я. ванъ-Рёйсдаль. Болото. (Петербургъ, Эрмитажъ.) (Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).

У этого сильнаго художника было много учениковъ, среди которыхъ два живописца изображали крестьянскій бытъ; превосходная техника ихъ соединена съ живымъ и остроумнымъ воображеніемъ, нѣсколько грубоватымъ для современнаго вкуса; художниками этими были Адріенъ Броуверъ (Brouwer, 1606—1638) и Адріенъ-ванъ-Остаде (1610—1685). Очень интересно сравнить ихъ въ Луврѣ съ самыми утонченными художниками послѣдующаго поколѣнія, Терборгомъ (собственно Ter Borch) Метсу или съ великимъ мастеромъ чистыхъ и зажиточныхъ буржуазныхъ interieur'овъ, Питеръ де Гоогомъ (Hooch). У послѣднихъ сюжетъ и движеніе сведены къ минимуму; у Броувера и Остаде гораздо больше пыла и воображенія. Шедевромъ Остаде является быть можетъ Школьный учитель, написанный въ 1662-мъ году; онъ долго висѣлъ въ Луврѣ въ Salon Carré рядомъ съ Антіопой Корреджо и съ честью выдерживалъ это блестящее сосѣдство.

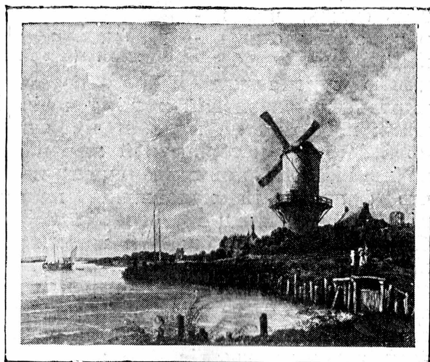


Рис.—444. Ванъ-Рёйсдаль. Мельница. (Музей Van der Hoop въ Амстердамѣ).

Гаарлемская школа создала также великолѣпныхъ пейзажистовъ: во-первыхъ Эвердингена (1621—1675), который ѣздилъ даже въ Норвегію для изученія горъ и водопадовъ; затѣмъ Саломона и Якоба ванъ Рёйсдаль, дядю и племянника, изъ которыхъ второй († 1682) является самымъ великимъ пейзажистомъ Голландіи (рис. 443, 444). Если мы сравнимъ Рёйсдаля съ пейзажистами XIX-го вѣка, то его нельзя назвать реалистомъ, потому что онъ компануетъ, онъ не случайно беретъ какой-нибудь уголокъ природы или какое-нибудь освѣщеніе; но, можетъ быть, за исключеніемъ Коро, никто не умѣлъ вложить въ природу столько души, изобразить ее такой выразительной и трогательной, съ такимъ совершенствомъ передать прозрачность воздуха и воды. Шедевромъ Рёйсдаля является его Болото въ Петербургѣ; но не менѣе восхитительны его большія картины въ Луврѣ и Дрезденѣ. Филипсъ Воуерманъ былъ немного старше Рёйсдаля (1619—1688) и прославился, какъ живописецъ лошадей и всадниковъ; его плодотворный талантъ былъ бы лучше оцѣненъ въ наше время, еслибы онъ примѣнялъ его къ болѣе разнообразнымъ сюжетамъ.



Рис. 445. — Рембрандтъ. Урокъ анатоміи. (Музей въ Гагѣ).

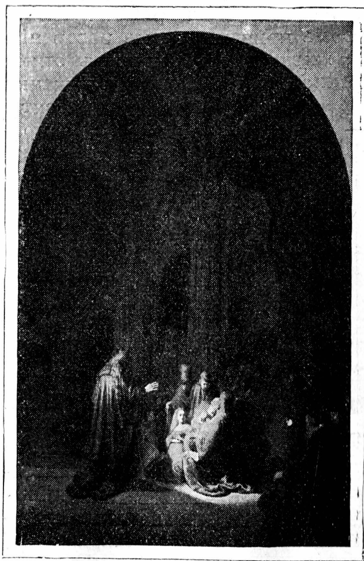


Рис. 446. — Рембрандтъ. Введеніе во храмъ. (Музей въ Гагѣ).

Послѣ Гаарлема центромъ голландскаго

искусства становится Амстердамъ, когда Рембрандтъ въ 1631-мъ году окончательно поселился въ немъ (рис. 447). Онъ родился въ 1606-мъ году въ Лейденѣ и учился въ мастерской мало извѣстнаго художника Ластмана, который побывалъ въ Италіи и подпалъ подъ вліяніе Караваджо; въ нѣкоторыхъ картинахъ Ластмана изображены контрасты тѣни и свѣта, предвѣщающіе великія произведенія его ученика. Необыкновенно трудолюбивый (извѣстно его 6000 картинъ и 3000 гравюръ) Рембрандтъ жилъ окруженный счастьемъ и завистью до 1650 года; въ это время его расточительность, вѣрнѣе чрезмѣрное увлеченіе коллекціонерствомъ привели его къ разоренію и упадку (1656). Конецъ его жизни былъ омраченъ этими горестями, несмотря на преданность его вѣрной служанки и сына Тита. Но развитіе его генія шло такъ правильно и такъ логично, что біографія его имѣетъ мало значенія. Подобно Гальсу, онъ постепенно перешелъ отъ увѣренной, но нѣсколько холодной техники къ поразительной смѣлости; онъ кончилъ тѣмъ, что сталъ писать такъ же свободно, какъ Веласкесъ, хотя съ совершенно инымъ, предвзятымъ освѣщеніемъ. Эта преднамѣренность и составляетъ существенную особенность Рембрандтовской манеры. Это освѣщеніе не представляетъ собою, какъ у Караваджо, грубаго сопоставленія блѣдно-сизыхъ и плотныхъ черныхъ тоновъ, но является



Рис. 447. — Рембрандтъ. Портретъ художника. Гравюра.



Рис. 448. — Рембрандтъ. Художникъ и его жена Саскія. (Дрезденскій музей).



Рис. 449. — Рембрандтъ. Фрагментъ изъ «Молитвы Маноя». (Дрезденскій музей).

гармоничнымъ соединеніемъ самаго яркаго свѣта съ самой глубокой тѣнью, при помощи нечувствительныхъ переходовъ, среди атмосферы, всегда пронизанной свѣтомъ. Освѣщенный воздухъ, даже, если можно такъ выразиться, освѣщенная тѣнь — вотъ что является тріумфомъ Рембрандта. Подобно тому, какъ Микель Анжело создалъ по своему вкусу породу гигантовъ и по прихоти своего генія заставилъ ихъ двигаться и принимать вычурныя позы, такъ Рембрандтъ создалъ свѣтъ, составляющій его собственное достояніе, правдоподобный, хотя и не реальный, и этимъ золотымъ свѣтомъ онъ окуталъ всю природу.

Всѣ его произведенія, какъ, напр., Ночной дозоръ (1642)—который, въ дѣйствительности, представляетъ собою прогулку стрѣлковъ среди бѣлаго дня, также какъ и Синдики, находящіеся въ Амстердамскомъ Музеѣ, Молитва Маноя въ Дрезденѣ — картины небольшія, но безконечно великія, подобно Философамъ, Паломникамъ изъ Эммауса



Рис. 450. — Рембрандтъ. «Ночной дозоръ». (Выступленіе гражданской стражи). (Музей въ Амстердамѣ).

въ Луврѣ; портреты собственные, его жены, Саскіи, его служанки; пейзажи, natures mortes,—всѣ эти произведенія отличаются тѣми же самыми характерными особенностями, которыя тѣмъ ярче обнаруживаются благодаря тому, что техника художника становится все свободнѣе, и онъ все свободнѣе подчиняется полету своего генія. Рембрандтъ въ теченіе своей плодотворной дѣятельности (1606—1669) использовалъ всѣ сюжеты, которые могутъ обратить на себя вниманіе художника.



Рис. 451. — Рембрандтъ. Представители суконнаго цеха (de staalmeesters) (Музей въ Амстердамѣ).

Насколько разнообразны темы его произведеній, настолько же оригинальна его манера ихъ передачи, благодаря которой онъ могъ брать самые пошлые и избитые сюжеты. Онъ видитъ природу совсѣмъ иначе, чѣмъ итальянцы временъ Возрожденія; характеръ онъ предпочитаетъ красотѣ и старается передать внутренній смыслъ не въ линіяхъ, но при помощи свѣта. Его слава не боится сравненій. Чѣмъ ближе мы знакомимся съ его произведеніями, тѣмъ болѣе начинаемъ цѣнить его; чѣмъ больше его цѣнимъ, тѣмъ больше учимся у него (рис. 445—454).



Рис. 452. — Рембрандтъ. Св. Матѳій. (Луврскій музей).



Рис. 453. — Рембрандтъ. Портретъ художника, такъ назыв. «съ свирѣпыми глазами». Офортъ.

Подобно Дюреру, Рембрандтъ работалъ не только для богатыхъ, но и для бѣдныхъ. Къ нимъ обращался онъ въ цѣломъ рядѣ несравненныхъ гравюръ, красота которыхъ заключается не только въ яркости (dans la couleur)—никто не умѣлъ подобно ему дать такой блескъ бѣлой бумагѣ—но въ неподражаемой выразительности линій, гдѣ малѣйшая черточка, малѣйшее подчеркиваніе соотвѣтствуетъ намѣреніямъ и чувству художника (рис. 453, 454). Всѣмъ извѣстна неоконченная гравюра, такъ называемая «гравюра во 100 гульденовъ», изображающая Іисуса Христа, исцѣляющаго больныхъ; по крайней мѣрѣ, всякій имѣетъ возможность съ ней познакомиться въ Парижѣ, такъ какъ существуютъ два великолѣпныхъ ея оттиска въ Кабинетѣ Эстамповъ (Cabinet des Estampes) и въ коллекціи Дютюи.



Рис. 454. — Рембрандтъ. Портретъ матери художника. Офортъ.

Соперникомъ Рембрандта, какъ портретиста, былъ ванъ-деръ Гельстъ изъ Гаарлема, авторъ знаменитой картины, принадлежавшей корпораціи амстердамскихъ стрѣлковъ (рис. 455). Въ сравненіи съ картинами Рембрандта она кажется нѣсколько холодной: но много ли художниковъ могутъ выдержать подобное сосѣдство? Два художника до нѣкоторой степени выдерживаютъ его: одинъ изъ нихъ Питеръ-де-Гоогъ, работавшій въ Амстердамѣ (1630—1677) и подъ вліяніемъ Рембрандта достигшій въ своихъ картинахъ свѣта яркаго и вмѣстѣ съ тѣмъ прозрачнаго (рис. 456). Онъ изображалъ уютные, свѣтлые interieur'ы, уходящіе планы которыхъ окутаны теплой и бархатистой атмосферой. Вторымъ художникомъ былъ плодотворный Вермееръ изъ Дельфта (1632—1675), также находившійся подъ вліяніемъ Рембрандта, авторъ двухъ десятковъ проникнутыхъ свѣтомъ шедевровъ, принадлежащихъ къ числу самыхъ прекрасныхъ въ мірѣ; лучшіе изъ нихъ хранятся въ Вѣнѣ въ галлереѣ графа Чернина (рис. 457).

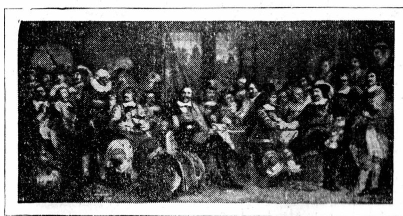


Рис. 455. — Б. ванъ - деръ - Гельстъ. Банкетъ корпораціи стрѣлковъ. (Музей въ Амстердамѣ).



Рис. 456. — Питеръ-де-Гоогъ. Interieur. (Лондонъ. Нац. галл.).

Очень трудно и непріятно ограничивать себя даже въ краткомъ обзорѣ какой-нибудь великой школы; но насколько тягостна эта необходимость, когда она вынуждаетъ совершенно отбросить въ сторону такихъ пейзажистовъ, какъ ванъ-Гойенъ, Аартъ ванъ-деръ-Нееръ и Гоббема, соперника Рейсдаля (рис. 458); анималистовъ, подобныхъ Паулю Поттеру и Кейпу (Cuyp), самому великому изъ художниковъ этого жанра (рис. 459, 460); художниковъ галантныхъ и интимныхъ сценъ, каковы, напримѣръ, Терборгъ, Метсу, Стеенъ, которые были настоящими мастерами (рис. 461, 463) и Герарда Доу и Міериса, этихъ очаровательныхъ художниковъ! Я ни слова не сказалъ о художникахъ, изображавшихъ внутренность церквей, цвѣты, фрукты, nature morte, задніе дворики!

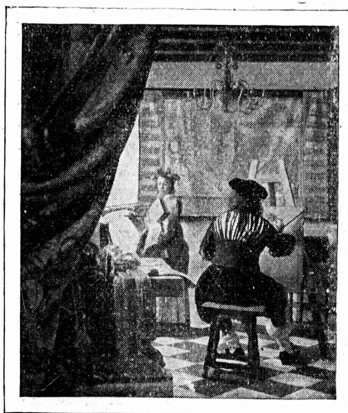


Рис. 457. — Янъ Вермееръ. Художникъ въ своей мастерской. (Коллекція Czernin въ Вѣнѣ). (Клише Stoedtner, Берлинъ).

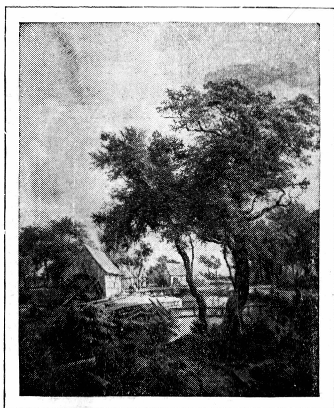


Рис. 458. — М. Гоббема. Мельница. (Луврскій музей.)

Никогда еще мнѣ не казалось такимъ труднымъ исполненіе даннаго мною обязательства—дать изложеніе исторіи искусства въ двадцати пяти лекціяхъ. Я только добавлю, что эти выдающіеся художники появились и исчезли въ теченіе очень короткаго времени; въ XVII-мъ вѣкѣ мы не встрѣчаемъ ни одного великаго имени. Голландская живопись сдѣлалась слащавой, похожей на живопись по фарфору по примѣру Герарда Доу и Міериса; вновь пробуждается академизмъ и итальянизмъ; послѣ блестящихъ дней наступаютъ долгіе сумерки.



Рис. 459. — П. Поттеръ. Быкъ. (Музей въ Гагѣ).

Въ католической Фландріи живопись насчитываетъ меньше великихъ именъ; зато мы встрѣчаемъ среди нихъ одно изъ самыхъ великихъ, именно Рубенса.

Около середины XVI-го вѣка во Фландрію проникъ итальянскій стиль, этотъ коварный врагъ сѣвернаго искусства. Изъ двухъ учителей Рубенса одинъ, Адамъ-ванъ-Ноортъ почти неизвѣстенъ; второй, Отто Вёніусъ, послѣдователь итальянскаго искусства, былъ изысканнымъ, но холоднымъ художникомъ. Рубенсъ родился въ 1577-мъ году въ Антверпенѣ, гдѣ картины Квентина Матсейса и его учениковъ, повидимому, произвели на него бóльшее вліяніе, чѣмъ картины его учителя *); въ 1660-мъ году, въ 23



Рис. 460.— Кейпъ. Голландскій пейзажъ. (Лонд. Націон. галл.).

*) Мнѣ кажется, что слишкомъ мало обращаютъ вниманія на сходство первыхъ картинъ Рубенса съ послѣдними картинами, приписываемыми Матсейсу, какъ, напр., съ трогательной мюнхенской Pietà.

года, его талантъ былъ уже въ полномъ расцвѣтѣ. Тогда онъ поѣхалъ въ Италію и тамъ провелъ восемь лѣтъ, главнымъ образомъ, въ Венеціи, Мантуѣ, Римѣ и Генуѣ. Въ 1609-мъ году онъ основалъ въ Антверпенѣ мастерскую и началъ свою дѣятельность, которая была непрерывнымъ рядомъ тріумфовъ вплоть до самой смерти, внезапно поразившей его въ 1640-мъ году. Подобно Яну-ванъ-Эйку, Рубенсъ исполнялъ дипломатическія миссіи и былъ въ постоянныхъ близкихъ сношеніяхъ съ королями и принцами. Онъ былъ богатъ, окруженъ поклоненіемъ, стоялъ во главѣ большой школы, которая помогала ему въ его громадной работѣ; въ 1611-мъ году онъ пишетъ одному изъ друзей, что онъ вынужденъ былъ отказать болѣе, чѣмъ ста ученикамъ. Рубенсъ назначилъ особый тарифъ для картинъ, которыя онъ исполнялъ самъ, и для тѣхъ, надъ исполненіемъ которыхъ онъ только наблюдалъ; но картины, гдѣ онъ изображенъ со своими двумя женами, Изабеллой Брантъ и Еленой Фоурманъ, и своими красивыми дѣтьми, написаны, какъ и эскизы, исключительно имъ самимъ и показываютъ, что большія картины, благодаря которымъ онъ прославился, были въ значительной мѣрѣ набросаны и закончены имъ самимъ.



Рис. 461. — Терборгъ. Музыкантша. (Берлинскій музей).

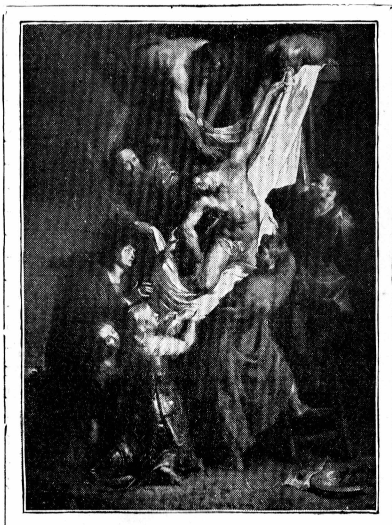


Рис. 462. — П. П. Рубенсъ. Снятіе со креста. (Соборъ въ Антверпенѣ).



Рис. 463. — Янъ Стеенъ. Консультація. (Музей въ Амстердамѣ). (Gazette des Beaux-Arts).

Творчество Рубенса было необыкновенно плодовито: онъ былъ портретистомъ, пейзажистомъ, живописцемъ религіознымъ, историческимъ, аллегорическимъ и жанровымъ, изображалъ охоты, праздники, турниры. Онъ любилъ грандіозныя декораціи; даже его небольшія картины производятъ впечатлѣніе огромныхъ полотенъ въ уменьшенномъ видѣ. Его манера съ теченіемъ времени измѣнялась очень мало. Его живопись, вначалѣ вылощенная и нѣсколько слабая, становилась все болѣе смѣлой и энергичной; но онъ никогда не накладывалъ краски толстыми слоями, палитра его была очень проста, и онъ умѣлъ извлекать изъ нея тысячи эффектовъ съ искусствомъ волшебника. Стиль его съ самаго начала былъ стилемъ краснорѣчиваго разсказчика, который самъ увлекается своимъ краснорѣчіемъ, шутя преодолѣваетъ трудности, но никогда не бываетъ сильно затронутъ или взволнованъ, даже въ то время, когда онъ трогаетъ зрителя; онъ не мучается надъ разрѣшеніемъ какой-нибудь тонкости, любитъ красивую форму и сочныя краски и стремится къ ясности и силѣ больше, чѣмъ къ изысканности и глубинѣ. Всѣ его заимствованія изъ античнаго міра, у Микель-Анджело и Караваджо оставляютъ нетронутой его индивидуальность, отраженіе истинно фламандской натуры, всегда чувственной, даже въ то время, когда онъ изображаетъ религіозныя картины. Венеціанцы, единственные изъ



Рис. 464. — Рубенсъ. Художникъ, Елена Фоурманъ и ихъ ребенокъ. (Коллекція А. Ротшильда въ Парижѣ).

всѣхъ итальянцевъ, также отличались преобладаніемъ чувственности надъ отвлеченностью; но эта чувственность смягчена у нихъ болѣе возвышенныхъ духомъ, преобладаніемъ типа надъ индивидуумомъ. Рубенсъ же является гигантомъ, который съ жадностью набрасывается на природу и беретъ ее такою, какая она есть; онъ не заботится о передачѣ скрытаго смысла и утонченности вещей. Сравните голую женщину изъ Концерта на лугу Джорджоне съ какимъ-нибудь изъ пышныхъ обнаженныхъ тѣлъ Рубенса, и вы увидите разстояніе, которое раздѣляетъ даже въ самыхъ высокихъ областяхъ искусства поэзію отъ прозы, форму, созданную грёзой, отъ формы, наблюденной въ жизни.



Рис. 465. — П. П. Рубенсъ. Прободеніе копьемъ. (Музей въ Антверпенѣ).

Обыкновенно считаютъ Снятіе съ Креста въ Антверпенскомъ Соборѣ самымъ типичнымъ шедевромъ творчества Рубенса. Эта картина была написана въ 1611-мъ году, вскорѣ послѣ возвращенія изъ Италіи. Въ этомъ великолѣпномъ полотнѣ почти ничего нѣтъ фламандскаго, и менѣе всего чувствуется индивидуальность автора. Вліяніе Италіи обнаруживается не только въ композиціи, въ значительной мѣрѣ заимствованной, но и въ краскахъ, еще довольно робкихъ (рис. 462). Наоборотъ, Прободеніе копьемъ въ Антверпенскомъ музеѣ принадлежитъ къ эпохѣ полнаго расцвѣта созрѣвшаго таланта Рубенса, написано въ 1620-мъ году непосредственно передъ почти сверхъестественно быстрымъ исполненіемъ 24-хъ большихъ картинъ галлереи Медичи, находящихся въ Луврѣ (1622 — 1625). Прободеніе копьемъ вполнѣ обнаруживаетъ геній Рубенса и границы, которыхъ онъ не можетъ преступить (рис. 465). Хотя композиція отличается большой умѣлостью, колоритъ— теплотою, лица — большой выразительностью, но это театральное искусство очень близко къ землѣ, очень мате-

ріально; оно говоритъ толпѣ, но не избраннымъ. Его можно сравнить съ рѣчью высокопарнаго проповѣдника въ цвѣтистомъ и образномъ стилѣ. Именно этотъ родъ картинъ поощрялся іезуитами: ослѣпить, обольстить, говорить ясно, поразить, — вотъ къ чему стремились эти покровители искусства. Рубенсу принадлежитъ сомнительная честь выполненія этой программы лучше всякаго другого. Въ его живописи отсутствуетъ мистическая, жемчужная нотка, отголосокъ Fioretti ассизскихъ святыхъ, который всегда звучитъ въ флорентійскихъ картинахъ золотого вѣка.

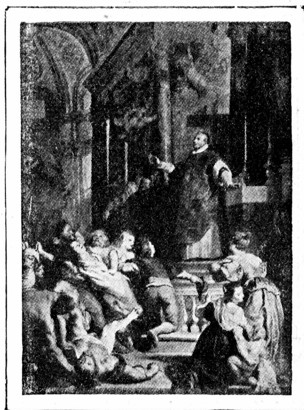


Рис. 466. — П. П. Рубенсъ. Чудеса св. Игнатія. (Музей въ Вѣнѣ).

Если въ этой области Рубенсъ стоитъ ниже итальянцевъ и даже испанцевъ, то насколько превосходитъ онъ ихъ въ картинахъ, гдѣ болѣе умѣстенъ блескъ, бравурное веселье, чувственность; таковы, напримѣръ, восхитительное Похищеніе дочерей Левкиппа въ Мюнхенскомъ музеѣ, двадцать шумныхъ Охотъ, сатанинская Кермесса въ Луврѣ. Не менѣе удивителенъ Рубенсъ, какъ портретистъ, и если онъ и уступаетъ Рембрандту и Тиціану въ глубинѣ выраженія, зато лучше ихъ умѣетъ заставить зрителя пережить вмѣстѣ съ нимъ его радость жизни, здоровый оптимизмъ и счастье любви. А какъ хороши его пейзажи, его изображенія животныхъ, его цвѣты, окруженные роемъ ангеловъ! Комиссія, созванная въ 1879-мъ году въ Антверпенѣ съ цѣлью собрать репродукціи всѣхъ его произведеній, насчитала въ раз-



Рис. 467. — П. П. Рубенсъ. Похищеніе дочерей Левкиппа Касторомъ и Поллуксомъ. (Мюнхенскій музей).

личныхъ музеяхъ и коллекціяхъ (а ей были извѣстны не всѣ) 2235 картинъ. Мы не находимъ въ исторіи другого примѣра подобной плодовитости, соединенной съ мощью вс-

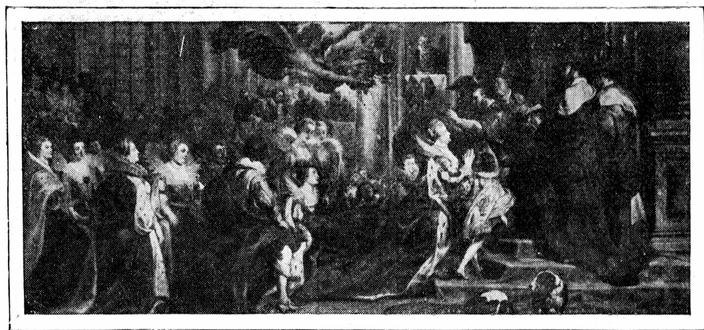


Рис. 468. — П. П. Рубенсъ. Коронованіе Маріи Медичи. (Луврскій музей).

ображенія и поразительнымъ даромъ творчества (рис. 462, 464, 465—468).

Современникомъ Рубенса былъ Я. Іордансъ, блестящій, но вульгарный художникъ (1593—1678), иногда представляющій карикатуру на Рубенса, иногда рав-



Рис. 469. — Іордансъ. Семейный праздникъ. (Дрезденскій музей). (Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).



Рис. 470. — А. ванъ-Дэйкъ. Молодые англійскіе лорды (Коллекція Lor Darnley въ Cobham Hall).

ный ему въ шумной и сіяющей жизнерадостности (рис. 469). Совсѣмъ инымъ человѣкомъ

былъ ванъ-Дэйкъ, лучшій изъ учениковъ Рубенса (1599—1641). Если въ изображеніи кермессъ и пирушекъ Іордансъ является вторымъ Рубенсомъ, то ванъ-Дэйкъ является Рубенсомъ въ его посольской жизни. Онъ жилъ, главнымъ образомъ, въ Италіи и Англіи, въ мірѣ принцевъ и великосвѣтскихъ дамъ, былъ ихъ любимымъ художникомъ и вызывалъ восхищеніе своимъ изяществомъ и прекрасными манерами. Его аристократическіе портреты, въ которыхъ отразилась его утонченная натура, представляютъ собою психологическіе и историческіе документы высокой цѣнности и въ то же время доставляютъ наслажденіе взору. Какъ религіозный живописецъ, онъ отличается утонченностью, но въ то же время отсутствіемъ мощи; но его чарующій колоритъ съ болѣе тонкими оттѣнками, чѣмъ у Рубенса, выкупаетъ несовершенство его рисунка и условность драматизма (рис. 470, 47). Невольно возникаетъ вопросъ, какъ могъ этотъ художникъ, принимавшій участіе въ придворныхъ развлеченіяхъ, въ теченіе своей едва сорока двухлѣтней жизни написать 1500 картинъ (большинство изъ нихъ портреты) и въ то же время создать много выдающихся гравюръ. Правда, у ванъ-Дэйка было много помощниковъ; въ большинствѣ его портретовъ во весь ростъ онъ лично писалъ только головы; тѣмъ не менѣе онъ даетъ намъ примѣръ поразительной работоспособности, которую превзошелъ одинъ только Рубенсъ.



Рис. 471. — А. ванъ Дэйкъ. Плачъ надъ тѣломъ Христа. (Музей въ Антверпенѣ).



Рис. 472. — Д. Тенирсъ. Кермесса. (Мюнхен. музей). (Клише Hanfstaengl, Мюнхенъ).

Жанровая живопись развивалась въ католической Фландріи меньше, чѣмъ въ Голландіи: тѣмъ не менѣе Давидъ Те-

нирсъ изъ Антверпена (1610—1690), бывшій подъ вліяніемъ Рубенса, является однимъ изъ самыхъ большихъ художниковъ изображавшихъ крестьянъ, шутки и невинную чертовщину. Кабачокъ, балаганъ, ярмарочное веселье не имѣютъ отъ него тайнъ, и въ его техникѣ и въ наблюдательности много остроумія (рис. 472, 473).



Рис. 473. — Д. Тенирсъ. Искушеніе св. Антонія. (Луврскій музей).

Мнѣ приходятъ на память еще десятка два именъ художниковъ, писавшихъ жанръ, пейзажъ, nature morte; но къ чему эти имена, verba et voces, если къ нимъ нельзя добавить нѣсколько словъ, разъясняющихъ ихъ значеніе? Лучше совсѣмъ ихъ не называть, чѣмъ дать одинъ лишь сухой перечень. Чисто словесная эрудиція противорѣчитъ самому духу исторіи искусства, которая должна быть исторіей преемственности стилей, и введеніемъ новаго матеріала для чисто словеснаго изложенія мы только могли бы разрушить ея концепцію.

БИБЛІОГРАФІЯ. — E. Fromentin, Les Maîtres d'autrefois, Paris, 1876 (многочисленные переводы и изданія); W. Bode, Dutch and Flemish painting, London, 1909; A. J. Wauters, La Peinture flamande, Paris, 1889; H. Havard, La Peinture hollandaise, Paris, 1881; A. Riegl, Das holländische Gruppenporträt (Jahrbücher Вѣнскихъ музеевъ, t. XXIII, 1902, p. 71); H. Delaborde, La Gravure, Paris, s. d.; A. M. Hind. History of engraving, London, 1908.

G. Davies, Franz Hals, London, 1902; E. W. Moes, Frans Hals, Bruxelles, 1909; E. Michel, Rembrandt, Paris, 1893; C. Neumann, Rembrandt, Stuttgart, 1903; A. Bréal, Rembrandt, London, 1902; Hope Rea, Rembrandt, London, 1903; A. Rosenberg, Rembrandt, Stuttgart, 3-е изд., 1909 (всѣ картины въ фотографіяхъ); W. Bode, Die Bildnisse der Sasskia (Jahrbücher Берлинскихъ музеевъ, 1897, p. 82); Rembrandt und seine Zeitgenossen, Leipzig, 1906; H. W. Singer, Rembrandt's Radirugen, Stuttgart, 1906 (репродукціи гравюръ); W. Bode — Ch. Sedelmeyer, Rembrandt, Catalogue illustré de son oeuvre, 6 vol., in folio, Paris, 1897 и слѣд. (2000 франковъ); F. Lippmann — C. Hofstede de Groot, Zeichnungen von Rembrandt, Berlin, 1901; W. von Seidlitz, Kritisches Verzeichniss der Radierungen Rembrandts, Leipzig, 1895.

A. Rosenberg, Adrian und Isaak van Ostade, Bielefeld, 1900; W. Bürger, Jan Vermeer (Gazette, 1866, I, p. 297); E. Michel, Gerard Ter Borch (ibid., 1886, II, p. 388); A. Rosenberg, Terborch und Jan Steen, Bielefeld, 1896; Martin David, Gerard Dow, London, 1902; E. Michel, Les Cuyp (Gazette, 1892, I, p. 1); Les maitres du paysage, Paris, 1906 (объ Эвердингенѣ смотр. Gazette, 1902, II, p. 262); P. Mantz; Van Goyen (Gazette, 1875—1878).

M. Rooses, Rubens, 5 vol. (432 таблицы), Paris, 1886—1892; Rubens, sa vie et ses oeuvres, Anvers, 1901; E. Michel, Rubens, Paris, 1900; A. Rosenberg, Rubens, Stuttgart (произведенія въ фотографіяхъ); J. Guiffrey, Antoine van Dyck, Paris, 1882; L. Cust, Antony

van Dyck, London, 1900; H. Hymans, Van Dyck (Gazette, 1899, II, p. 226); E. Schaeffer, Van Dyck, Stuttgart, 1909 (картины въ фотографіяхъ); E. Knackfuss, Van Dyck, Bielefeld, 1896; F. Gevaert, Jordaens, Paris, 1905 (ср. Gazette, 1905, II, p. 247; ср. Magazine of fine arts, 1905, t. I).



ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ ЛЕКЦІЯ.

ИСКУССТВО XVII-го ВѢКА ВО ФРАНЦІИ.

Въ началѣ XVII-го вѣка французское искусство—живопись и скульптура—вступило на путь подражанія итальянцамъ. Всего охотнѣе подражали тѣмъ изъ итальянскихъ художниковъ, которые сами были эклектиками; вдохновленныя ими картины стояли однако гораздо ниже произведеній, послужившихъ для нихъ образцами. Жанъ Кузенъ, авторъ Страшнаго Суда въ Луврѣ (рис. 474), былъ посредственнымъ художникомъ, скорѣе иллюстраторомъ, чѣмъ живописцемъ, и совершенно незаслуженно



Рис. 474. — Ж. Кузенъ. Эпизодъ изъ «Страшнаго Суда». (Луврскій музей). (Клише Giraudon).

носитъ названіе «основателя національной школы». За исключеніемъ фламандскихъ выходцевъ, какъ напр., Филиппа де Шампэнь изъ Брюсселя, прекрасные портреты котораго находятся въ Луврѣ, во Франціи до начала царствованія Людовика XIV было мало значительныхъ художниковъ. Во всякомъ случаѣ почетное мѣсто надо отвести Жаку Калло (изъ Нанси), который рисовалъ и гравировалъ нищихъ и сцены изъ войны съ безпощаднымъ реализмомъ (1593—1635, рис. 475). Этимъ народнымъ духомъ, вскорѣ подавленнымъ оффиціальнымъ искусствомъ, были проникнуты также произведенія трехъ братьевъ Ленэнъ (Le Nain), принятыхъ въ одинъ и тотъ же день въ Академію живописи въ 1648-мъ году. Выборомъ интимныхъ сюжетовъ они напоминаютъ

голландцевъ, но живопись ихъ черна и тяжеловата; надъ ними тяготѣло вліяніе Караваджо (рис. 476).

Самымъ плодотворнымъ и наиболѣе вліятельнымъ художникомъ эпохи Людовика XIII былъ Симонъ Вуе (1590—1649), подражавшій Карраччи и жившій четырнадцать лѣтъ въ Римѣ, прежде чѣмъ сдѣлаться «первымъ» королевскимъ художникомъ. Это былъ добросовѣстный художникъ, но добросовѣстность его была нѣсколько торжественной и холодной,—свойства, которыя въ великія эпохи часто вызвышаютъ посредственность (рис. 477).



Рис. 475. — Ж. Калло. Хромой (гравюра).

Изъ школы Вуе вышли Лебрёнъ (Le Brun), Лесюеръ (Le Sueur) и Миньяръ (Mignard), болѣе талантливые, чѣмъ самъ онъ, но слѣдовавшіе его примѣру и его урокамъ.

Въ царствованіе Людовика XIV исторія живописи изобилуетъ знаменитыми именами: Пуссенъ, Лесюеръ, Лебрёнъ, Жувене, Клодъ Лоррэнъ, Гіацинтъ Риго, Ларжильеръ, Миньяръ и многіе другіе. Но когда мы переходимъ въ Луврѣ изъ большой итальянской галлереи во французскую залу XVII-го вѣка, мы не можемъ избавиться отъ впеча-



Рис. 476. — Ленэнъ (Le Nain). Обѣдъ крестьянъ. (Луврскій музей).



Рис. 477. — П. Вуе. Вѣра. (Луврскій музей).

тлѣнія холодности и даже скуки. Но все же, если мы подойдемъ къ нѣкоторымъ картинамъ, даже случайно выбраннымъ, и станемъ ихъ изучать ближе, мы найдемъ въ нихъ много знанія, добросовѣстности и благородство, совсѣмъ не банальное. Тѣмъ не менѣе впечатлѣніе холодности остается. Происходитъ это оттого, что художники эти лишены страсти, огня; они были слишкомъ идейны, слишкомъ много обдумывали свои произведенія и, кромѣ того, были слишкомъ мало свободны—нѣкоторые были подавлены подражаніемъ античнымъ и итальянскимъ образцамъ, другіе французскимъ академизмомъ, самымъ нетерпимымъ жрецомъ котораго былъ Лебрёнъ.

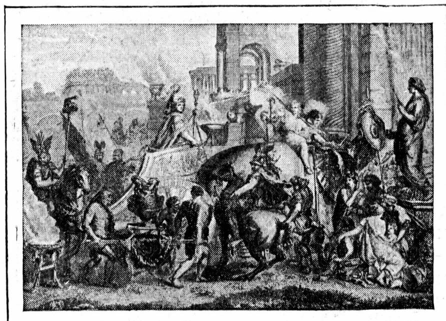


Рис. 478. — Ш. Лебрёнъ. Вступленіе Александра въ Вавилонъ. (Луврскій музей). (Histoires des Peintres изд. Laurens).

Этотъ Лебрёнъ былъ рисовальщикомъ въ возвышенномъ стилѣ, знающимъ и изобрѣтательнымъ декораторомъ, но скучнымъ художникомъ и въ одинаковой мѣрѣ раболѣпнымъ и деспотичнымъ придворнымъ. Кино (Quinault) писалъ о немъ:

«Au siècle de Louis l'heureux sort te fit naître;
Il lui fallait un peintre, il te fallait un maître» *).

Такая похвала ядовитѣе всякой сатиры. Хотя Лебрёнъ проявилъ почти геніальность въ декораціи Луврской Галлереѣ Аполлона [1]) и несомнѣнный талантъ въ рисункѣ Подвиговъ Александра (рис. 478), написанныхъ отвратительной краской цвѣта «сока сливъ», но онъ представлялъ собою типъ придворнаго художника въ царствованіе, когда искусство должно было прославлять абсолютную власть, способствовать ея величію и служить ей. Самое искусство въ XVII-мъ вѣкѣ находилось подъ опекой. Мазарини и Кольберъ устраивали академіи живописи, скульптуры и архитектуры. Лебрёнъ, профессоръ Академіи живописи съ 1648 года, становится ея канцлеромъ

*) «Ты имѣлъ счастье родиться въ вѣкъ Людовика.
Ему нуженъ былъ художникъ, а тебѣ господинъ».

[1]) Я напоминаю, что живопись центральнаго плафона принадлежитъ Делакруа.



Рис. 479. — Н. Пуссенъ. Аркадскіе пастухи. (Луврскій музей).

(1663), наконецъ, директоромъ ея съ 1663 года до конца жизни (1690). Его авторитетъ господствовалъ безраздѣльно. Онъ покровительствовалъ только неспособнымъ, но независимыхъ онъ угнеталъ или обезкураживалъ.

Самый великій художникъ этого времени, Николя Пуссенъ (1594—1665), почти всю жизнь свою провелъ въ Италіи; призванный въ Парижъ въ 1641-мъ году, чтобы руководить живописными работами, онъ скоро не въ силахъ былъ выдерживать непріятную борьбу съ придворными интригами и подъ первымъ удобнымъ предлогомъ возвратился въ Италію. Пуссенъ былъ богато одаренъ, онъ обладалъ нѣжной, расиновской душой и глубокимъ пониманіемъ большихъ историческихъ пейзажей. Но картины эти, сильно задуманныя и скомпанованныя, представляютъ собою раскрашенные барельефы; его фигуры, очень правильно нарисованныя, безхарактерны; въ чертахъ ихъ нѣтъ ничего индивидуальнаго, въ тѣлахъ ихъ не чувствуется жизни. Пуссенъ написалъ нѣсколько Вакханалій безъ малѣйшей улыбки, безъ тѣни сладострастія. Его краски

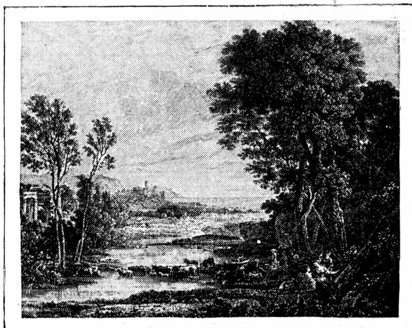


Рис. 480. — Клодъ Лоррэнъ. Бродъ. (Луврскій музей).

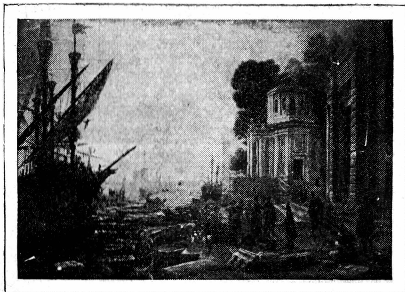


Рис. 481. — Клодъ Лоррэнъ. Высадка Клеопатры. (Луврскій музей).

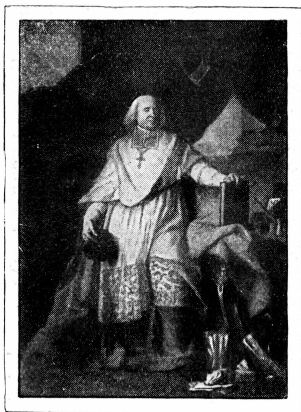


Рис. 482. — Риго. Портретъ Боссюе. (Луврскій музей.) (Клише Neurdein).



Рис. 483.—Риго. Гаспаръ де Гейданъ (Gueydan). (Музей въ Э). (Gazette des Beaux-Arts).

сухи и кричащи, какъ раскраска, сдѣланная послѣ рисунка и неохотно; лишь дали въ его пейзажахъ написаны въ гармоничныхъ скромныхъ тонахъ. Онъ находился подъ тиранническимъ вліяніемъ античнаго міра и былъ также рабомъ аллегоріи; одинъ изъ его шедевровъ, Аркадскіе пастухи, непонятенъ безъ комментаріевъ и до сихъ поръ еще неизвѣстно, правильно ли онъ разгаданъ (рис. 479). Во всякомъ случаѣ библейскія сцены Пуссена принадлежатъ къ числу самыхъ прекрасныхъ иллюстрацій священной исторіи; въ этомъ отношеніи онъ не уступаетъ даже Рафаэлю.



Рис. 484. —Риго. Художникъ Миньяръ. (Версальскій музей).

Лесюёръ (1616 — 1655) былъ нѣсколько поверхностнымъ художникомъ, и картины его, почти всѣ сохранившіяся въ Луврѣ, могутъ заинтересовать изучающаго ихъ, но не привлечь. Правда, среди 22 картинъ, въ которыхъ онъ изображаетъ жизнь святого Бруно, мы находимъ нѣсколько прекрасныхъ композицій и великолѣпныхъ,

фигуръ; но въ нихъ слишкомъ явно обнаруживается подражаніе Рафаэлю и отсутствіе огня и вдохновенія. Его колоритъ не такъ тусклъ, какъ колоритъ Пуссена, но болѣе кричащъ и рѣзокъ. Тѣ, кто называетъ его Расиномъ живописи, плохо читали Расина или смѣшали его съ Кампистрономъ.



Рис. 485. — Никола де Ляржильеръ. Портретъ художника, его жены и, дочери. (Луврскій музей). (Клише Neurdein'a).

Жанъ Жувене (1644—1717), протеже Лебрёна, былъ также подражателемъ. Его Снятіе съ Креста заслужило честь висѣть въ Salon Carré въ Луврѣ и находится на своемъ мѣстѣ. Оно стоитъ выше подобныхъ же произведеній болонской школы: но въ немъ чувствуется больше риторики, чѣмъ краснорѣчія, больше академическаго знанія, чѣмъ чувства.

Клодъ Лоррэнъ (1600—1682), подобно Пуссену, жилъ въ Италіи и былъ любимцемъ трехъ папъ. Онъ былъ безспорно мастеромъ этого ложнаго и условнаго жанра, называемаго «итальянскимъ пейзажемъ», въ которомъ искусно составленная декорація природы служитъ фономъ и рамкой для исторической или миѳологической композиціи. Храмы, деревья и скалы Клода Лоррэна мало реальны; люди еще меньше; но что̀ спасаетъ картины, что̀ вызываетъ справедливое восхищеніе — это проникнутое поэтическимъ чувствомъ изображеніе пространства, неба, воды, свѣта. Въ этомъ чрезмѣрномъ свѣтѣ, не омрачаемомъ ни единымъ облакомъ, есть что-то искусственное и театральное, если мы сравнимъ ихъ съ прозрачной ясностью пейзажей Кёйпа или Вермеера; но все же въ залитыхъ свѣтомъ пейзажахъ Клода Лоррэна есть какая—то героическая красота (рис. 480—481).



Рис. 486. — Симонъ Гильэнъ. Людовикъ XIII. (Луврскій музей).

Тёрнеръ, завѣщавщій свои картины Лондонской Національной галлереѣ, просилъ, чтобы два лучшихъ его шедевра были повѣшены рядомъ съ двумя шедеврами Клода; они находятся тамъ и въ настоящее время и служатъ доказательствомъ вліянія великаго люминиста XVII-го вѣка на его болѣе одареннаго соперника XIX-го вѣка.



Рис. 487. — Ф. Жирардонъ. Модель статуи Людовика XIV. (Луврскій музей).

Съ самаго начала царствованія Людовика XIV вплоть до нашихъ дней во Франціи писали прекрасные портреты; портретное искусство сдѣлалось національнымъ искусствомъ и для того, чтобы позировать передъ нашими великими художниками во Франціи, пріѣзжаютъ издалека. Это происходитъ оттого, что академическая условность оказала на этотъ родъ искусства гораздо меньше вліянія, чѣмъ на другіе; художникъ волей-неволей поставленъ лицомъ къ лицу съ природой и вынужденъ открыть глаза, чтобы увидѣть ее. Но въ эпоху Людовика XIV вся жизнь сдѣлалась настолько искусственной, что даже въ портретахъ чувствуется что-то манерное и натянутое; доказательствомъ этого служатъ Людовикъ XIV и Боссюе Гіацинта Риго, прекрасныя произведенія, но въ высокопарномъ и холодномъ стилѣ (рис. 482—484). Лучшимъ портретистомъ былъ Ларжильеръ (1656 — 1746), шедевръ котораго, изображающій художника, его жену и дочь, находится въ Луврѣ (рис. 485). Очаровательная картина, но она вызываетъ улыбку, несомнѣнно, больше, чѣмъ этого хотѣлъ самъ авторъ; въ позѣ родителей слишкомъ подчеркнуто чувство собственнаго достоинства, а въ граціи молодой дѣвушки столько жеманства! Миньяръ, со-



Рис. 488. — Куазево (Coysevox). Герцогиня Бургундская въ видѣ Діаны. (Луврскій музей).

перникъ Лебрёна, сдѣлавшійся послѣ него директоромъ Академіи живописи,—чарующій портретистъ, но въ техникѣ его чувствуется робость и педантизмъ; Пуссенъ называлъ его портреты «холодными и накрашенными». Но онъ больше извѣстенъ своими большими композиціями, въ особенности, фресками купола Val-de-Grâce, воспѣтыми пространно и высокопарно Мольеромъ. Это посредственное посланіе великаго поэта очень поучительно; изъ него мы можемъ видѣть, какія требованія предъявлялись критикой къ искусству XVII-го вѣка. По Мольеру оно должно быть:

«Assaisonné du sel de nos grâces antiques,
Et non du fade goût des ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produit les torrents,
Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
Fit à la politesse une mortelle guerre,
Et de la grande Rome abattant les remparts,
Vint, avec son Empire, étouffer les Beaux-Arts»*).

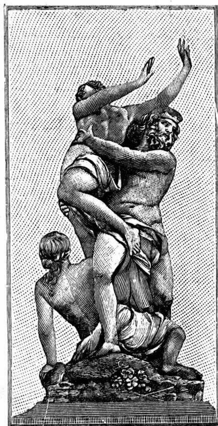


Рис. 489. — Ф. Жирардонъ. Похищеніе Прозерпины. (Версальскій паркъ.)

Надо, слѣдовательно, подражать антикамъ, презирать традиціи французскаго искусства, и возстановить «хорошій тонъ» въ его правахъ. Уже это великолѣпно, но вотъ продолженіе:

«Il nous dicte amplement les leçons du dessin,
Dans la manière grecque et dans le goût romain,
Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
Sur les restes exquis de l'antique sculpture» **).

Живопись должна подражать скульптурѣ, — вотъ пагубный идеалъ академизма! Что касается колорита, то и для него готова формула:

«Et quel est ce pouvoir qu'au bout des doigts tu portes,
Qui sait faire à nos yeux vivre des choses mortes,
Et d'un peu de mélange et de bruns et de clairs,
Rendre esprit la couleur, et les pierres des chairs?» ***)

---

*) «Приправлено солью нашей античной прелести, а не прѣснымъ вкусомъ готическихъ орнаментовъ, этого чудовищнаго порожденія невѣжественныхъ вѣковъ, когда потоки варварства наводнили почти всю землю и вступили въ смертельную вражду съ хорошимъ тономъ и, разрушивъ оплотъ великаго Рима, своимъ господствомъ заглушили изящныя искусства».

**) «Оно диктуетъ намъ все искусство рисунка въ греческой манерѣ и римскомъ вкусѣ, на классическихъ остаткахъ античной скульптуры оно учитъ насъ истинно прекрасному и прекрасной природѣ».

***) «И какова та мощь, которую носишь ты въ концахъ своихъ пальцевъ, что она можетъ оживить въ нашихъ глазахъ мертвыя вещи, и съ помощью смѣси небольшого количества коричневыхъ и свѣтлыхъ тоновъ одухотворить краски и дать жизнь камнямъ?»

Мольеръ, повидимому, очень пристрастенъ къ этимъ «bruns» и снова возвращается къ нимъ, восхваляя:

«Le gracieux repos que, par des soins communs,
Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux bruns »*).

Для рисунка—антики, для живописи коричневыя и свѣтлыя краски—вотъ формула для великаго искусства. О природѣ, какой мы ее видимъ, какою чувствуемъ непосредственно, ни одного слова. И высшимъ судьей вкуса



Рис. 490. — П. Пюже. Смерть Милона Кротонскаго. (Луврскій музей).

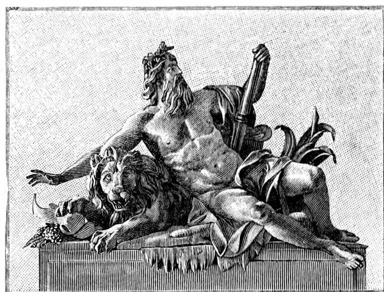


Рис. 491. — Кусту. Рона. (Ратуша въ Ліонѣ).

является не публика и не художники: это Людовикъ XIV, сужденіе котораго непреложно:

«Mais ce qui plus que tout élève son mérite,
C'est de l'auguste Roi l'éclatante visite.
Ce monarque dont l'âme, aux grandes qualités,
Joint un goût délicat des savantes beautés,
Qui, séparant le bon d'avec son apparence,
Décide sans erreur et loue avec prudence,
Louis, le grand Louis, dont l'esprit souverain
Ne dit rien au hasard et voit d'un oeil sain,
A versé de sa bouche, à ces grâces brillantes,
De deux précieux mots les douceurs chatouillantes,
Et l'on sait qu'en deux mots ce Roi judicieux,
Fait des plus beaux travaux l'éloge glorieux» **).

---

*) «Чарующее спокойствіе, которое сообщаютъ коричневые тона свѣтлымъ, а свѣтлые коричневымъ».

**) «Но что всего болѣе возвышаетъ заслуги искусства, это просвѣщенное мнѣніе державнаго повелителя, монарха, соединяющаго съ возвышенными качествами души тонкій вкусъ къ искусно созданнымъ красотамъ, монарха, который, отдѣляя истинно прекрасное отъ ложнаго, судитъ безошибочно и хвалитъ съ осторожностью, Людовика, великаго Людовика, державный умъ котораго ничего не высказываетъ необдуманно и все видитъ здравымъ окомъ. Онъ высказалъ объ этомъ прелестномъ созданіи искусства два лестныхъ, чарующихъ, драгоцѣнныхъ слова, и въ этихъ двухъ словахъ просвѣщенный Государь восхваляетъ одно изъ лучшихъ твореній».

Такія сужденія, написанныя перомъ великаго человѣка, скорѣе печальны, чѣмъ смѣшны.

Въ скульптурѣ, какъ и въ живописи, честь національнаго искусства поддерживаетъ портретъ; Людовикъ XIII Симона Гильэна (рис. 486), Людовикъ XIV Жирардона (рис. 487), вотъ два образца изъ сотни произведеній этого высокопарнаго искусства. Въ другихъ областяхъ искусства Куазево (Coysevox, 1640—1720) и его ученики—Кусту, и даже холодный Жирардонъ, когда они не находились подъ такой полной властью аллегоріи, то ихъ знаніе формы и внутреннее чувство создавали произведенія, внушающія уваженіе (488, 489, 491) Съ такимъ чувствомъ мы смотримъ на Renommées Куазево у входа въ Тюльери и на Лошадей изъ Марли (Chevaux de Marly) Гильома Кусту при входѣ на Елисейскія поля.



Рис. 491 а. — Кусту. Лошади изъ Марли. (Елисейскія поля въ Парижѣ). (Клише Giraudon).



Рис. 492. — П. Пюже. Александръ и Діогенъ. (Луврскій музей.) (Клише Giraudon.)

Эти художники были любимцами двора и города; но истиннымъ великимъ скульпторомъ этой эпохи былъ независимый и одинокій Пьеръ Пюже (1622—1694). Подобно Пуссену и Клоду Лоррэну онъ жилъ, главнымъ образомъ, въ Италіи и на югѣ Франціи, вдали отъ изсушающей тиранніи Лебрёна. Геній Пюже, нѣсколько академическое отраженіе генія Микель-Анджело съ сильнымъ вліяніемъ Бернини, не былъ оцѣненъ по заслугамъ, хотя Кольберъ,

желая помочь Пюже, и поручилъ ему украсить скульптурой королевскія галеры. Его талантомъ не пользовались для пышнаго украшенія Версаля, гдѣ господствовалъ безсодержательный талантъ Жирардона. Произведенія его носятъ характеръ суроваго величія, отражавшаго одиночество его жизни, преданной одному искусству и его благородной гордости, которая въ шестьдесятъ лѣтъ, послѣ созданія Милона Кротонскаго, внушила ему слѣдующія слова: «Я воспитанъ на великихъ произведеніяхъ, я наслаждаюсь, когда я работаю, и мраморъ дрожитъ предо мною, какъ бы ни велики были его размѣры» (рис. 490, 492).

Людовикъ XIV не довольствовался тѣмъ, что создалъ оффиціальную живопись и скульптуру; онъ хотѣлъ, чтобы печать его господства отражалась также и на ремесленныхъ произведеніяхъ, и онъ создалъ въ 1661-мъ году фабрику гобеленовъ, гдѣ изготовлялись не только ковры и ткани, но также и мебель, драгоцѣнныя украшенія и канделябры. То, что̀ въ меблировкѣ называется стилемъ Людовика XIV, является то компромиссомъ между фламандскими традиціми и итальянизмомъ, то родомъ строгаго барокко, въ которомъ французскій вкусъ обнаруживается, главнымъ образомъ, въ выборѣ матеріала и прекрасномъ исполненіи. Буль, который изготовлялъ очень много издѣлій изъ краснаго дерева, пріобрѣлъ долговѣчную славу своей мебелью съ инкрустаціями изъ мѣди, олова и черепахи, не очень изящнаго вида, но безукоризненной техники (рис. 493). Лучшимъ литейщикомъ изъ бронзы и чеканщикомъ былъ одинъ итальянецъ, Филиппо Каффіери, стоявшій во главѣ многочисленныхъ художниковъ. Послѣдніе годы царствованія Людовика XIV были самымъ печальнымъ упадкомъ. Но хотя дряхлый король умиралъ и медленно, однако Франція, несмотря на всѣ произведенныя имъ опустошенія, оставалась, къ счастію, живой и трудоспособной даже послѣ того, какъ тысячи искуссныхъ работниковъ были изгнаны въ Голландію и Пруссію отмѣною Нантскаго Эдикта. Въ тяжеломъ безмолвіи, къ которому принуждалъ ее одряхлѣвшій деспотизмъ, она готовила блестящее возрожденіе XVIII-го вѣка, которое должно

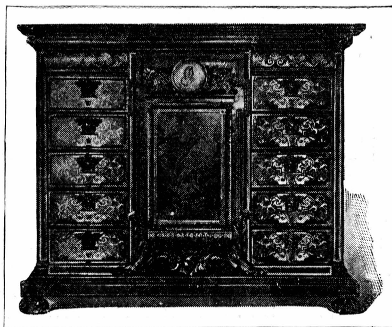


Рис. 493. — Комодъ работы Буль. (Версальскій дворецъ).

было загремѣть, подобно торжествующей музыкѣ освобожденія, почти на другой день послѣ смерти Короля-Солнца.

БИБЛІОГРАФІЯ.—L. Gonse, La Sculpture française depuis le XIV siècle, Paris, 1894; Ch. Blanc, L'Ecole française de peinture, 3 vol., Paris, 1862; O. Merson, La Peinture française au XVII et au XVIII siècle, Paris, 1900; L. Gouse, Les chefs-d'oeuvre des Musées de France, la Peinture, Paris, 1900; La Sculpture, Paris' 1904; St. Lami, Dictionnaire des sculpteurs... sous Louis XIV, Paris, 1906; E. Bourgeois, Le Grand Siècle, Paris, 1896; E. Müntz, L'Enseignement des Beaux-Arts en France, le Siècle de Louis XIV (Gazette, 1895, II, p. 367); L. Courajod, Leçons professées l'Ecole du Louvre, t. III, Paris, 1903 (происхожденіе современнаго искусства, оппозиція національнаго стиля академизму) H. Lemonnier, L'art au temps de Richelieu et de Mazarin, Paris, 1893.

H. Bouchot, J. Callot, Paris 1889; G. Grandin, La Famille Lenain (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, 1900 p. 475); A. Valabrègue, Les frères Lenain, Paris, 1904; H. Jouin, Ch. Le Brun et les Arts sous Louis XIV, Paris 1890; O. Merson, Charles Le Brun (Gazette 1899, II, p. 353); Ch. Le Brun à la Manufacture royale (ibid, 1895, I, p. 89); P. Marcel, Charles Le Brun, Paris, 1909; J. Guiffrey, L'Exposition des Gobelins (ibid., 1902, II, p. 265); H. Bouchitté, Le Poussin, Paris, 1858; Eliz. Denio, Nicolas Poussin; Leipzig, 1898 (англ. переводъ, London, 1899); P. Desjardins, Poussin, Paris, 1903; Mme Mark Pattison (Lady E. Dilke), Claude Lorrain, Paris, 1884; P. Mantz, Largillière (Gazette, 1893, II; p. 89); P. Lalande, L'art du portrait au XVII siècle (Grande Revue 15 ноября 1904); E. Michel, Etudes sur l'Histoire de l'Art, Paris, 1896 (фламанскій пэйзажъ, Клодъ Лоррэнъ).

A. Lagrange, P. Puget (Gazette, 1865—1867); P. Auquier, Puget, Paris, 1903; G. Le Breton, L'Hercule de Puget au Musée de Rouen (Gazette, 1888, I, p. 224) Lady E. Dilke, Les Coustou (ibid., 1901, I, p. 1). A. de Champeaux, Le Meuble, 2 vol., Paris, 1885—1901; A. Molinier, Le Mobilier au XVII et au XVIII siècle, Paris, s. d.; Le Mobilier français au Musée du Louvre, Paris, 1903; La Collection Wallace, Meubles et Objets d'art français, Paris, 1903, The Louis XIV Style (Burlington Magazine, 1903, I, p. 25); H. Havard, Les Boulle, Paris, 1893; I. Guiffrey, Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs, Paris, 1877; Chr. Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance, Leipzig, 1903; E. Molinier, Les Ivoires, Paris, s. d.



ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ ЛЕКЦІЯ.

ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО XVIII-го ВѢКА И АНГЛІЙСКАЯ ШКОЛА.

После смерти Людовика XIV Франція вздохнула свободнѣе. Въ теченіе пятнадцати лѣтъ она жила только наполовину, задерживая дыханіе, въ атмосферѣ страха, посредственности и угрюмой pruderie. Парижъ измѣнился почти въ одинъ день. Итальянскіе актеры, изгнанные послѣ 1697 года, вновь появляются; начинается непрерывный рядъ празднествъ, баловъ и увеселительныхъ прогулокъ. Все общество во главѣ съ регентомъ стремилось вновь найти утраченную естественность и веселость. Но оно не могло сразу освободиться отъ старыхъ привычекъ и, вмѣсто того чтобы возвратиться къ живой природѣ, предпочло, остановившись на полпути, природу наряженную и вылощенную. Выразителями этой любви къ удовольствіямъ, изяществу, легкой жизни явились Ватто и его преемники.



Рис. 494. — А. Ватто. Сельскій праздникъ. (Королевскій замокъ въ Берлинѣ). (Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).

Эти очаровательные художники, которые образуютъ какъ бы изящную гирлянду съ самаго начала до конца XVIII-го вѣка, въ глазахъ многихъ людей являются выразителями вкусовъ и стремленій своего вѣка. Но это совсѣмъ несправедливо. Вѣкъ, который съ увлеченіемъ аплодировалъ скучнымъ трагедіямъ Вольтера, страшно увлекался Духомъ законовъ и Эмилемъ, былъ далеко не фривольнымъ, хотя и любилъ среди другихъ радостей общественной жизни то, чтò называется фривольностью. Онъ еще былъ вполнѣ проникнутъ классицизмомъ и это было неизбѣжнымъ, потому что образованіе было основано исключительно на изученіи грековъ и римлянъ. Но наряду съ этимъ классическимъ теченіемъ, никогда не прерывавшимся и занявшимъ господствующее положеніе къ концу царствованія Людовика XV, существовало

другое, вытекавшее изъ реакціи французскаго духа противъ деспотизма прошлаго. Это теченіе стремилось къ свободѣ, веселью, изящному эпикурейству, составлявшему одно изъ очарованій XVIII-го вѣка. Правда, мы привыкли порицать его; мы такъ много слышали о развращенности этого вѣка, его распущенности, ничего не уважавшей, его позорномъ нечестіи. Это происходитъ оттого, что наши воспитатели сами выросли во время политической и религіозной реакціи, господствовавшей въ теченіе почти всего XIX-го вѣка, которая относилась съ ужасомъ къ предшествующей эпохѣ. Я не имѣю теперь возможности доказать ложность этого предразсудка; могу только сказать, что XVIII-й вѣкъ, въ общемъ, отличался стремленіемъ къ природѣ, правдѣ, къ болѣе разумному пониманію жизни. Одни лишь педанты и лицемѣры, Триссотены и Тартюфы, эти самые опасные враги французскаго духа, не могутъ простить этому вѣку его недостатковъ.



Рис. 495. — Н. Ланкре. Зима. (Луврскій музей). (Клише Neurdein).



Рис. 496. — Н. Ланкре. Осень. (Коллекція Эдмонда Ротшильда въ Парижѣ.).

Въ эпоху Людовика XIV публику составлялъ, главнымъ образомъ, король, какъ мы это видѣли въ стихахъ Мольера къ Миньяру (стр. 304 и сл.). Въ слѣдующій вѣкъ ее образуютъ еще не всѣ люди, но придворный міръ, писатели и ученые, буржуа, финансисты, главнымъ же образомъ, хорошенькія женщины. Искусство старалось служить имъ, доставлять имъ удовольствіе, выражать ихъ привлекательность и могущество.

Мы напрасно старались бы найти въ XVII-мъ вѣкѣ художника, подобнаго Мейсонье, кисть котораго никогда почти не писала женщины. Ни въ одну эпоху женщина не господствовала такъ безраздѣльно; если реакція XIX-го вѣка и отняла у нея эту власть, то по всѣмъ признакамъ, наше время возстановитъ ее въ своихъ правахъ.

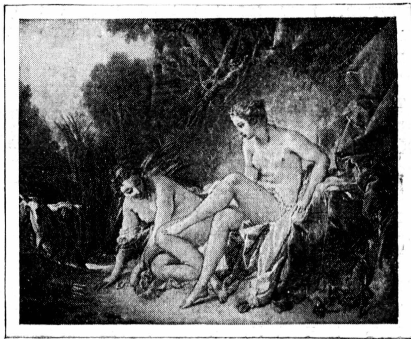


Рис. 497. — Ф. Буше. Купальщицы. (Луврскій музей). (Клише Neurdein).

Наступленіе новаго стиля не уничтожило ни Академій, ни академизма. Послѣдніе ученики Лебрёна идутъ рука объ руку съ Куапелемъ, ванъ-Лоо, Лагрене, со всѣмъ этимъ напыщеннымъ и безсодержательнымъ искусствомъ, которое приводитъ къ болѣе суровому академизму Вьена (Vien) и Давида. Объ этихъ художникахъ сказать нечего, кромѣ того, что легкое искусство, порхавшее вокругъ нихъ, оказало на нихъ гораздо бóльшее вліяніе, чѣмъ они это сами сознавали. Такъ, напр., картина Куапеля на библейскую тему, исполненная въ громадныхъ, размѣрахъ, имѣетъ видъ живописи для вѣера, но чрезмѣрно увеличенной. Лучшимъ представителемъ академизма до Давида былъ не французъ, но нѣмецъ Рафаэль Мэнгсъ, жившій, главнымъ образомъ, въ Италіи (1728—1779). Если этотъ талантливый художникъ не создалъ ни одного истиннаго шедевра, то это происходитъ оттого, что онъ, подобно Караччи, прельстился къ сожалѣнію соблазномъ эклектизма, который воспринимаетъ живую красоту лишь изъ вторыхъ рукъ.



Рис. 498. — Фрагонаръ. Любовное письмо, написанное шифромъ. (Музей Hertford House, коллекція Richard Wallace въ Лондонѣ). (Клише Mansell, Лондонъ).

Великимъ мастеромъ га-

лантной живописи является Антуанъ Ватто изъ Валансьена, пріѣхавшій въ Парижъ въ 1702-мъ году и умершій тамъ въ 1721-мъ. Въ своемъ родномъ городѣ онъ имѣлъ возможность видѣть огромныя полотна Рубенса; въ Парижѣ въ Люксембургской галлереѣ онъ видѣлъ другія его картины. Онъ также зналъ остроумнаго декоратора Жильо, писавшаго сцены для комедій. Своими деревенскими и галантными Празднествами онъ отчасти обязанъ Жильо и очень много Рубенсу; но ихъ поэтичностью и тонкимъ чувствомъ онъ обязанъ лишь самому себѣ (рис. 494). XIX-й вѣкъ долго относился къ нимъ съ презрѣніемъ во имя «высокаго искусства».Но развѣ мы имѣемъ право осудить такой шедевръ, какъ Отплытіе на островъ Цитеру (1717), за то, что онъ прославляетъ радость жизни и счастье пользоваться ею вдвоемъ? Развѣ роль искусства, наоборотъ, не заключается въ томъ, чтобы очищать все чувственное изяществомъ, изображать красоту привлекательной, вносить въ жизнь радость и ускорять біеніе ея пульса?



Рис. 499.—Фрагонаръ. Этюдъ. (Луврскій музей).

Ватто былъ утонченнымъ колористомъ; въ его палитрѣ встрѣчаются изысканные оттѣнки красокъ ванъ-Дэйка; но недостатокъ его заключался въ томъ, что онъ смотрѣлъ на природу, какъ на оперную сцену, освѣщенную бенгальскими огнями, что мы не видимъ въ немъ ни страсти, ни чувства, что онъ не проникалъ дальше поверхности вещей. Подражатели его, Ланкре и Патеръ, болѣе

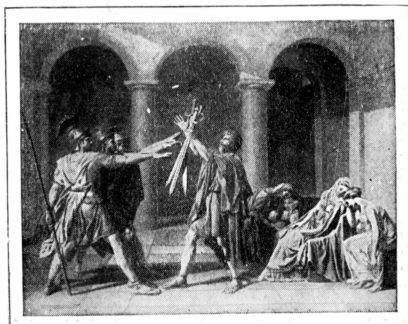


Рис. 500. — Л. Давидъ. Клятва Горацiевъ. (Луврскій музей).

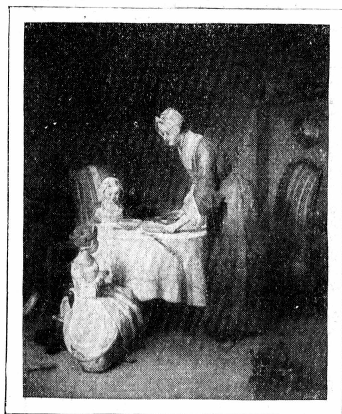


Рис. 501.—С. Шардэнъ. Молитва передъ обѣдомъ. (Луврскій музей).



Рис. 502. — С. Шардэнъ. Утренній туалетъ. (Музей въ Стокгольмѣ). (Gazette des Beaux-Arts.)

чувственные, но менѣе утонченные, все же были настоящими художниками (рис. 495, 496). Но можно ли сказать то же самое о Буше, самомъ плодовитомъ изъ этого рода художниковъ (1704—1770)? Онъ былъ находчивымъ декораторомъ, любилъ волнообразныя и вычурныя линіи, характерныя для стиля рокайль. Буше рисовалъ развязно, съ шикомъ, но не изучая природы; онъ писалъ свои картины, какъ экраны, съ обиліемъ однообразнымъ голубыхъ и розовыхъ красокъ; его краски, искусственно веселыя, часто рѣзки, блѣдны или вялы (рис. 497). Этотъ, такъ называемый, «художникъ грацій» отличался поверхностностью и пошлостью, и самыя смѣлыя его фантазіи даже не чувственны, нѣчто въ родѣ berquinades*) наизнанку. Фрагонаръ



Рис. 503. — Ж. Б. Грёзъ. Деревенская невѣста. (Луврскій музей).

*) Беркенъ (Berquin), французск. писатель, авторъ l'Ami des enfants, 1749—1791. *Прим. пер.*



Рис. 504. — Ж. Б. Грёзъ. Дѣвушка съ птицей. (Hertford House, коллекція Richard Wallace въ Лондонѣ).



Рис. 505. — Ж. М. Натье. M-lle Лямбескъ и маленькій графъ де-Бріоннъ. (Луврскій музей.)

(1732—1806) былъ несравненно выше его; онъ стоялъ наравнѣ съ Ватто въ своемъ пониманіи реальнаго міра и разнообразіи мотивовъ (рис. 498, 499). Бѣдняга Фрагонаръ, пышный

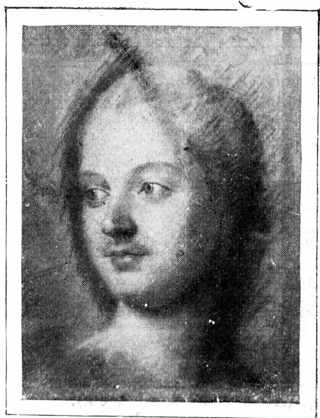


Рис. 506. — М. К. де Латуръ. Портретъ г-жи Помпадуръ. (Пастель въ музеѣ св. Квентина).



Рис. 507. — Г-жа Виже Лебрёнъ. Портретъ г-жи Крюссоль. (Музей въ Тулузѣ). (Gazette des Beaux-Arts).

и радостный, умеръ забытымъ и непризнаннымъ во время Имперіи, послѣ того какъ видѣлъ торжество художниковъ, которые унижали его, считали развратителемъ общественныхъ нравовъ, но не обладали ни его воображеніемъ, ни его «ремесломъ».



Рис. 508. — Ж. Е. Грёзъ. Молочница. (Луврскій музей). (Gazette des Beaux-Arts).

Въ серединѣ XVIII-го вѣка утомительная фривольность Буше и его послѣдователей вызвала двойную реакцію, стремленіе къ античному искусству и къ искусству моральному. Первое должно главнымъ образомъ занять наше вниманіе.

Часто думаютъ, что классическая реакція началась вмѣстѣ съ Революціей. Но это заблужденіе; она ясно обрисовалась уже въ началѣ царствованія Людовика XV. Первыя значительныя раскопки въ Помпеѣ и Геркуланумѣ, произведенныя въ 1755-мъ году, вызвали живой интересъ къ античному искусству. Нѣмецкій ученый Винкельманъ (1717—1768), огорченный упадкомъ искусства въ Германіи и Италіи, призывалъ художниковъ къ подражанію античнымъ образамъ. Его Исторія искусства древности*) была переведена на французскій языкъ въ 1764-мъ году и имѣла огромный успѣхъ въ Парижѣ. Съ другой стороны, сильный и изящный рѣзецъ итальянскаго гравера Пиранези роспространялъ въ тысячахъ экземпляровъ изображенія римскихъ памятниковъ, скульптурныхъ вазъ, канделябровъ, барельефовъ. Вліяніе ихъ на декоративное искусство было громадное.

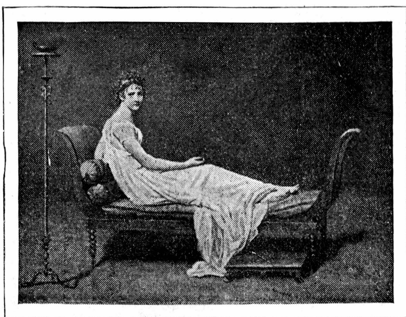


Рис. 509. — Л. Давидъ. Портретъ г-жи Рекамье. (Луврскій музей).

*) Есть русскій пер. подъ редакц. Янчевецкаго, Ревель, 1890 г. *Прим. пер.*

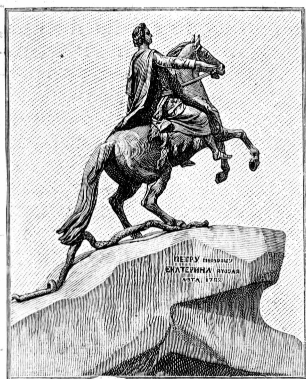


Рис. 510. — Фальконе. Конная статуя Петра Вел. (Петербургъ).



Рис. 511.—Л. Давидъ. Г-жа Серизья (Seriziat). (Луврскій музей). (Gazette des Beaux-Arts).

При вступленіи на престолъ Людовика XVI въ 1774-мъ году, любовь къ античному міру уже достигла господства, и его искусство и нравы вызывали восхищеніе

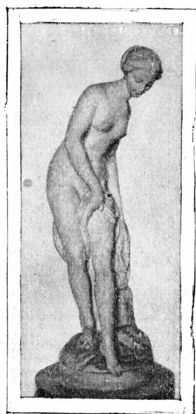


Рис. 512. — Фальконе. Купальщица. (Луврскій музей).

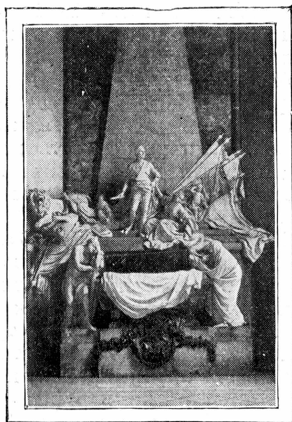


Рис. 513. — Ж. Б. Пигалль. Мавзолей маршала Саксонскаго. (Церковь св. Ѳомы въ Страсбургѣ.)

еще больше оттого, что люди этой эпохи сами стояли слишкомъ далеко отъ своего идеала. Новый король, хорошій

семьянинъ, набожный, но умственно нѣсколько ограниченный, ввелъ при дворѣ благопристойность, по крайней мѣрѣ, внѣшнюю, которая представляла полный контрастъ съ распущенностью, господствовавшей въ послѣдніе годы царствованія Людовика XV. Изъ всѣхъ этихъ элементовъ создался стиль Имперіи, возникшій гораздо раньше Наполеона и только достигшій безраздѣльнаго господства въ эту эпоху, когда укрѣпленіе принципа власти—другими словами деспотизмъ—вновь вернуло на пятнадцать лѣтъ заблужденія вѣка Людовика XIV. Вьенъ и Давидъ не создавали переворота, но лишь воспользовались имъ; но надо признать, что они перенесли его въ искусство, гдѣ еще упорно удерживался вкусъ къ розовымъ и голубымъ galanteries эпохи Людовика XV.

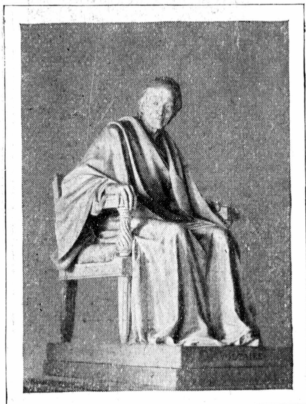


Рис. 514. — А. Гудонъ. Вольтеръ. (Théâtre Français въ Парижѣ).

Господство грековъ и римлянъ начинается въ 1784-мъ году послѣ картины Давида Клятва Горацiевъ, прекраснаго барельефа, посредственно раскрашеннаго, вызвавшаго бурю восторга (рис. 500). Революція и Имперія сдѣлали изъ Давида то, чѣмъ былъ Лебрёнъ при Людовикѣ XIV, именно диктатора искусства; въ слѣдующей лекціи мы увидимъ, какимъ образомъ былъ положенъ конецъ его диктатурѣ.

Въ своихъ знаменитыхъ Salons 1765 и 1767 года Дидро не находитъ словъ для порицанія Буше и его учениковъ—которымъ онъ уже противоставляетъ «высокій вкусъ, строгій и античный»—и не можетъ остановить потокъ восхваленій Шардену и Грёзу, привѣтствуя въ нихъ реформаторовъ искусства. По мнѣнію Дидро, недостаточно, чтобы искусство было прилично; оно должно еще проповѣдывать семейныя добродѣтели, благотворительность, чувствительность. Симеонъ Шарденъ былъ прекраснымъ художникомъ, похожимъ на лучшихъ гол-

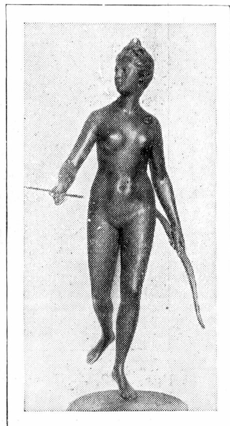


Рис. 515. — А. Гудонъ. Діана. (Луврскій музей).

ландскихъ натуралистовъ, и Дидро прекрасно сумѣлъ оцѣнить достоинства ихъ техники; онъ писалъ картины анекдотичныя, интимныя, добродѣтельныя, но его живопись была хорошей живописью (любимой фразой его было «c'est bien bon de la bonne peinture» т.-е. прекрасная вещь—хорошая живопись), возвратомъ къ природѣ, какою мы ее видимъ при свѣтѣ дня, а не при искусственномъ театральномъ освѣщеніи (рис. 501, 502). Грёзъ писалъ добродѣтельныя и сентиментальныя картины, которыя намъ теперь кажутся почти невыносимыми: его Отецъ семейства представляетъ собою проповѣдь въ краскахъ, очень скучную. Но по существу своего таланта, какимъ онъ является въ хорошенькихъ головкахъ молодыхъ дѣвушекъ, въ Разбитомъ кувшинѣ, въ Молочницѣ, онъ связанъ съ изящнымъ и галантнымъ искусствомъ XVIII-го вѣка (рис. 503, 504, 508). Онъ способствовалъ низверженію Буше, но былъ самъ раздавленъ



Рис. 516. — А. Канова. Амуръ и Психея. (Луврскій музей).



Рис. 517. — Клодіонъ. Вакханалія. (Коллекція Эдмонда Ротшильда въ Парижѣ).

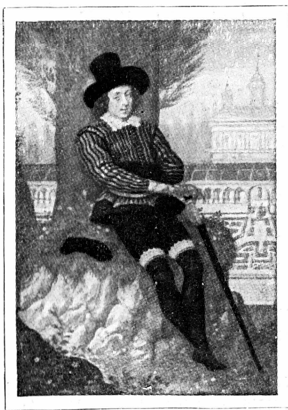


Рис. 518. — Исаакъ Оливеръ. Сэръ Филиппъ Сидней. (Миніатюра въ Виндзорскомъ замкѣ).

Давидомъ, который не видѣлъ никакой разницы между искусствомъ чувственнымъ и чувствительнымъ, если оно не было вдохновлено греками или римлянами. «Надо возвратиться», говорилъ онъ яростно: «къ чистой античности». Одинъ изъ скульпторовъ временъ Революціи, льстившій Давиду, требовалъ, чтобы всѣ фламандскія картины были уничтожены, какъ «выставляющія человѣческую природу въ смѣшномъ видѣ», и чтобы всякій «не патріотичный» сюжетъ былъ бы запрещенъ для искусства.



Рис. 519. — В. Гогартъ. Модный бракъ. (Лонд. Нац. галл.).

Только въ одномъ родѣ живописи, въ портретѣ, XVIII-й вѣкъ продолжалъ создавать шедевры. Латуръ рисовалъ пастелью очаровательныя, выразительныя лица, какъ будто покрытыя нѣжной пыльцей бабочки (рис. 506). Наттье, нѣсколько однообразный въ своемъ изяществѣ, оставилъ написанные съ большимъ вкусомъ портреты красивыхъ накрашенныхъ дамъ (рис. 505). Болѣе знающій и глубокій Токе является авторомъ одного изъ лучшихъ портретовъ Лувра, портрета Маріи Лещинской, покинутой супруги Людовика XV. Мадамъ Виже Лебрёнъ, умершая только въ 1842-мъ году, но по характеру своего таланта принадлежащая къ эпохѣ Людовика XVI-го, изображала съ нѣжнымъ изяществомъ чувствительныхъ и жеманныхъ красавицъ (рис. 507). Наконецъ, классики, и изъ нихъ на первомъ мѣстѣ Давидъ, дѣлали великолѣпные портреты; эти люди большого знанія передъ лицомъ живой натуры забывали своихъ грековъ и римлянъ и вдохновлялись ею. Быть можетъ, французское искусство всего болѣе имѣетъ



Рис. 520. — Рейнольдсъ. Нелли О'Бріенъ. (Hertford House, Collection Wallace, въ Лондонѣ).

право гордиться группой, образованной въ Луврскомъ музеѣ портретомъ мадамъ Рекамье, и двумя другими, также принадлежащими Давиду, портретами г-на и г-жи Серизья (рис. 509, 511).

Въ скульптурѣ XVIII-го вѣка противопоставлены и даже тѣсно связаны два направленія, фривольное и академическое. Стиль Людовика XV еще живетъ въ большихъ аллегорическихъ памятникахъ, въ миѳологическихъ группахъ; новое искусство проявляется въ скульптурныхъ произведеніяхъ небольшого размѣра и въ портретѣ. Самымъ старымъ и лучшимъ скульпторомъ этой эпохи былъ Лемуанъ, еще проникнутый тенденціями Куазево и Кусту; ученикомъ его былъ Фальконе, который воздвигъ въ Петербургѣ колоссальную статую Петра Великаго, въ стилѣ академическомъ и напыщенномъ (рис. 510), но въ Парижѣ изваялъ очаровательную Купальщицу (рис. 512) и Трехъ Грацій на знаменитыхъ часахъ Камондо. Во второй половинѣ XVIII-го вѣка процвѣтали два великихъ художника, Пигалль и Гудонъ: первый изъ нихъ былъ авторомъ великолѣпнаго памятника на могилѣ Саксонскаго маршала въ Страсбургѣ (рис. 513), а также сидящаго Меркурія, удачное подражаніе антикамъ; другой, не уступающій самымъ великимъ художникамъ въ умѣньѣ передать натуру, изваялъ въ Théâtre français статую Вольтера, стоящую выше всякаго сравненія, Діанъ въ Парижѣ и Петербургѣ и цѣлый рядъ портретовъ, сдѣланныхъ очень умно и прав-

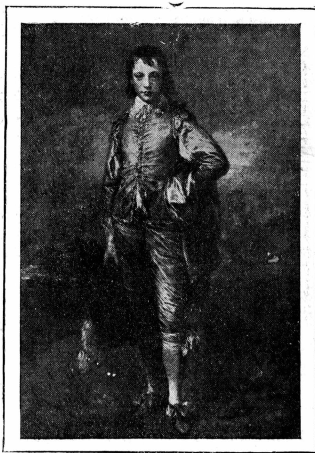


Рис. 521. — Гэнсборо. Мальчикъ въ голубомъ (The blue boy). (Коллекція герцога Вестминстерскаго въ Лондонѣ).



Рис. 522. — Гэнсборо. Прогулка. (Коллекція лорда Ротшильда въ Лондонѣ).



Рис. 523. — Гэнсборо. Г-жа Грэхэмъ. (Музей въ Эдинбургѣ).

диво (рис. 514, 515). Среди будуарныхъ скульпторовъ, не ставившихъ себѣ въ искусствѣ строгихъ границъ, но чарующе передававшихъ женскую красоту и изящество, самымъ привлекательнымъ былъ Клодіонъ «chef de choeur de fringantes Bacchanales» *) (рис. 517); подобно Фрагонару, онъ пережилъ время легкихъ нравовъ, и когда греко-римская реакція измѣнила вкусы публики, онъ вынужденъ былъ, чтобы жить, дѣлать изваянія Катона.

Главнымъ очагомъ классическаго возрожденія была Италія. Канова (1757—1822) считалъ себя соперникомъ грековъ, но былъ лишь подслащеннымъ Праксителемъ (рис. 516); нѣмецъ Даннекеръ, англичанинъ Флаксманъ, датчанинъ Торвальдсенъ по его примѣру незаслуженно пользовались извѣстностью, которая теперь кажется намъ непонятной. Около 1800 года школа эта господствовала безраздѣльно, а вмѣстѣ съ нею ложное изящество и пошлость. Эти художники отличаются тѣмъ, что они никогда не чувствовали жизни человѣческаго тѣла; благодаря идеализму, они лишили искусство того, что̀ возвышаетъ его надъ литературой, именно пластической силы и выразительности.



Рис. 524. — Ромни (Romney). Портретъ г-жи Керри. (Лонд. Нац. Галл.).

Англія, которую оттолкнуло отъ искусства пуританство, въ теченіе долгаго времени знала только чужеземныхъ художниковъ, Гольбейна, Рубенса и ванъ-Дэйка; лишь нѣкоторые миніатюристы, въ родѣ Исаака Оливера, предвѣщаютъ зарожденіе національнаго вкуса (рис. 518). Въ первой половинѣ XVIII-го вѣка появляется художникъ-

*) André Michel, Notes sur l'art moderne, Paris, 1896. Я сдѣлалъ въ этой лекціи, а также въ слѣдующей, нѣсколько заимствованій изъ текста этой прекрасной маленькой книги; они напечатаны въ ковычкахъ.



Рис. 525. — Рёбёрнъ (Raeburn). Портретъ англійской дамы. (Коллекція chwabacher въ Лондонѣ).



Рис. 526. — Хоппнеръ. Портретъ англійской дамы. (Коллекція Fleischman въ Лондонѣ).

моралистъ, но но приторный, подобно Грёзу, а ѣдкій сатирикъ, подобно Калло, Гогартъ (1697—1764). Занимаясь слишкомъ много содержаніемъ его картинъ, поступаютъ по отношенію къ нему несправедливо, забывая, что онъ былъ также хорошимъ живописцемъ. Но все же необходимо отмѣтить фактъ, что его картины даютъ намъ поучительные разсказы и передаютъ ихъ детально; это поучительное и проповѣдническое направленіе остается навсегда характерной чертой англійскаго искусства. Справедливо замѣчаніе, что анекдотическіе ребусы Гогарта приготовили путь психологическимъ ребусамъ Бёрнъ-Джонса *).



Рис. 527. — Лауренсъ. Портретъ г-жи Кетбергъ. (Коллекція Beistegui въ Парижѣ).

Около середины XVII-го вѣка подъ вліяніемъ Рубенса, ванъ-Дэйка, Тиціана и Мурильо, многочисленные шедевры которыхъ находились въ англійскихъ собраніяхъ

*) R. de la Sizeranne, La peinture anglaise contemporaine. P., 1895, стр. 280. Есть русскій переводъ.

картинъ, а также подъ вліяніемъ французскаго искусства, въ то время чрезвычайно популярнаго, выросло поколѣніе замѣчательныхъ портретистовъ: Джошуа Рейнольдсъ (1723—1792), Гэнсборо (1727—1788), Ромни, Рёбёрнъ (Raeburn), Хоппнеръ, Опай (Opie), Лауренсъ (1769—1830). Въ противоположность французскимъ портретистамъ, они прежде всего были колористами, любившими яркіе и въ то же время воздушные тона; въ противоположность великимъ венеціанцамъ, они больше стремились къ красотѣ, чѣмъ къ правдивости. Ихъ портреты оживляютъ передъ нами утонченную аристократію, подобную той, которая дала модели для портретовъ ванъ-Дэйка, но болѣе здоровую и лучше приспособленную къ дѣятельности и жизни (рис. 520—527). Въ ту же эпоху Кромъ, Гэнсборо и другіе съ оригинальностью, свойственной этимъ островитянамъ, воскресили традиціи Рёйсдаля и положили основаніе современному пейзажу. Лучшіе французскіе пейзажи XVIII-го вѣка, за исключеніемъ нѣсколькихъ небольшихъ полотенъ Жозефа Верне, вдохновлены еще итальянскими традиціями; англичане первые освобождаются отъ этихъ традицій и отваживаются «поставить свой мольбертъ въ самой деревнѣ». Съ этихъ поръ Англія начинаетъ играть важную роль въ міровомъ развитіи искусства; она даетъ больше, чѣмъ получаетъ, и какъ въ портретѣ, такъ и въ пейзажѣ остается вполнѣ національной даже въ то время, когда всюду господствуетъ французское искусство.

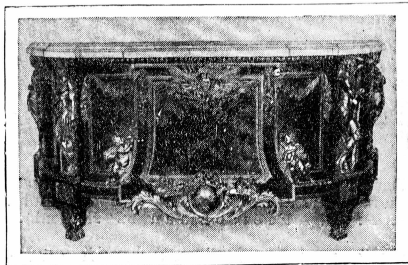


Рис. 528. — Комодъ работы Ризенера. (Музей Конде въ Шантилби).

БИБЛІОГРАФІЯ.—P. Lacroix, Le Dix-huitième siècle, Paris, 1875; E. et J. de Goncourt, L'Art du XVIII siècle, 3-е изд., 2 vol., Paris, 1880—1883; Lady E. Dilke, French engravers and draughtsmen of the XVIII century, London, 1903; C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2-е изд., Leipzig, 1898; P. Seidel, Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Weltausstellung, Berlin, 1900 (франц. перев., Paris, 1901).

P. Marcel, La peinture française au début du XVIII siècle, Paris, 1906, J. Forster, French Art from Watteau to Prodhon, t. I, London, 1906; A. Valabrègue, Claude Gillot (Gazette, 1899, I, p. 385); P. Mantz, A. Watteau, Paris, 1889; G. Seailles, Watteau, Paris, 1901; L. de Fourcaud, Watteau (Revue de l'Art, 1901, I, p. 87); Th. de Wysewa, Watteau (Revue des Deux Mondes, 15 сентября 1903).

P. Mantz, Boucher, Lemoyne et Natoire, Paris, 1880; A. Michel, Boucher, Paris, 1886; O. Fidière, Alex. Roslin (Gazette, 1898, I, p. 45); P. Mantz, Nattier (Gazette, 1894, II, p. 91); P. de Nol-

hac, Nattier (ibid., 1895, I, p. 457); P. Mantz, Louis Tocqué (ibid, 1894, II, p. 455); Louis de Faucaud, Chardin, Paris, 1900 (cf. Revue de l'Art, 1899, II, p. 383); Lady E. Dilke, Chardin (Gazette, 1899, II, p. 177); G. Schefer, Siméon Chardin, Paris, 1903; E. Pilon, Chardin, P. 1909; M. Tourneux, Les Colson (Gazette, 1898, II, p. 337); C. Gabillot, Les Drouais (Gazette, 1905, II, p. 177); R. Portalis, Fragonard, Paris, 1889; E. de Goncourt, La Tour (Gazette, 1867, I, p. 127); M. Tourneux, La Tour (ibid., 1899, I, p. 485); J. Flammermont, Les Portraits de Marie-Antoinette (ibid., 1897, II, p. 283, 1898, I, p. 183). Hautecoeur, greuze, Paris, 1913; H. Bouchot, Boilly (Revue de l'Art, 1899, I, p. 339); H. Harrisse, L. Boilly, Paris, 1898; P. Seidel, A. Pesne (Gazette, 1891, I, p. 318); H. Bouchot, M-me Vigée Le Brun (Revue de l'Art, 1898, I, p. 51); Ch. Pichot, M-me Vigée Le Brun, Paris, 1892 Aubert, J. M. Vien (Gazette, 1867, p. 180); C. Gabillot, Hubert Robert et son temps, Paris, 1898; Ch. Saunier, Louis David, Paris, 1904;

L. Gonse, La Sculp ure française, Paris, 1895; Lady E. Dilke, French architects and Sculptors of the XVIII century, London, 1900; A. Roserot, J. B. Bouchardon, Paris, 1894; Rocheblave, Pigalle (Revue de l'Art, 1902, II, p. 267); H. Thirion, Les Adam et les Clodion, Paris, 1885; J. Guiffrey, Clodion (Gazette, 1892, II, p. 478); A. G. Meyer, Canova, Bielefeld, 1898.

A. de Champeaux, Le Meuble, 2 vol., Paris, 1885 — 1901; Lady E. Dilke, French furniture and decoration in the XVIII century, London, 1902; E. Molinier, Le Mobilier aux XVII et XVIII siècles, Paris, 1899; Le Musée du mobilier français au Louvre (Gazette, 1901, I, p. 441); P. de Nolhac, La Décoration de Versailles au XVIII siècle (Gazette, 1895, I, p. 265; 1898, I, p. 63); G. Schefer, Le style Empire sous Louis XV (Gazette, 1897, II, p. 481); P. Lafond, L'Art décoratif et le Mobilier sous la République et l'Empire, Paris, 1900.

E. Chesneau, La Peinture anglaise, Paris, s. d.; A. Dayot, La Peinture anglaise, Paris, 1908; H. Bouchot, La Femme anglaise et ses Peintres, Paris, 1903; G. C. Williamson, The history of portrait miniatures, 2 vol., London, 1904; A. Dobson—W. Amstrong, Will. Hogarth, London, 1892 (франц. пер.); B. Brown, Hogarth, London, 1905; W. Amstrong, Sir Joshua Reynolds, London, 1901 (франц. пер.); Gainsborough, London, 1900 (франц. пер.); Turner, 2 vol., London, 1902; A. Wherry, Turner, London, 1903; R. S. Cower, Thomas Lawrence, London, 1900; Th. de Wyzewa, Thomas Lawrence (Gazette, 1891, I, p. 118); H. Maxwell, George-Romney, London, 1903; H. Ward—W. Roberts, Romney London, 1903; Cl. Philipps, John Opie (Gazette, 1892, I, p. 299); W. Roberts, Beechey, London, 1907; A. B. Chamberlain, Constable, London, 1094.



ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ ЛЕКЦІЯ.

ИСКУССТВО XIX-го ВѢКА.

Въ началѣ XIX-го вѣка Луи Давидъ (1748—1825) безраздѣльно господствовалъ надъ французскимъ искусствомъ. Съ чисто якобинской нетерпимостью онъ возвелъ въ догматъ подражаніе античнымъ статуямъ и барельефамъ, пренебреженіе къ жанровымъ сюжетамъ и полное презрѣніе къ чувственной или просто пріятной живописи. Но на практикѣ онъ былъ лучше, чѣмъ въ теоріи, доказательствомъ чему служатъ его великолѣпные портреты (509, 511), центральная группа его картины Сабинянки (рис. 529) и огромная композиція Коронованіе Наполеона въ Notre-Dame, этотъ «эпическій протоколъ», самая прекрасная изъ историческихъ картинъ, созданныхъ какой бы то ни было школою (рис. 530). Въ 1815-мъ году Давидъ, вотировавшій смерть Людовика XVI, былъ изгнанъ, какъ цареубійца; онъ умеръ въ Бельгіи черезъ десять лѣтъ послѣ того, какъ написалъ въ этой странѣ нѣсколько прекрасныхъ портретовъ широкой манеры, въ которыхъ какъ бы чувствуется запоздалое

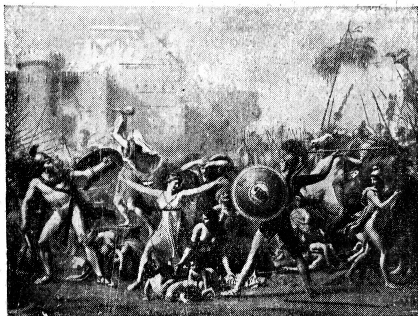


Рис. 529. — Л. Давидъ. Сабинянки, останавливающія римлянъ и сабинянъ. (Луврскій музей).



Рис. 530. — Л. Давидъ. Коронованіе Наполеона въ Соборѣ Notre-Dame Парижской Богоматери (центральная часть). (Луврскій музей).



Рис. 531. — Ф. Жераръ. Амуръ и Психея. (Луврскій музей.) (Клише Neurdein).

вліяніе Франца Гальса. Современники Давида, хотя и находились подъ его деспотическимъ вліяніемъ, но сохранили свою независимость въ бóльшей мѣрѣ, чѣмъ современники Лебрёна. Самый безличный изъ нихъ, Геренъ (Guerin), болѣе другихъ преданъ забвенію. Приторный Жераръ больше похожъ на Канову, чѣмъ на своего учителя, и своимъ **Амуромъ и Психеей** открываетъ путь слащавымъ художникамъ второй Имперіи (рис. 531). Жироде вдохновлялся Оссіаномъ Макферсона, которымъ Наполеонъ I восхищался наравнѣ съ Гомеромъ; его живопись, классическая по формѣ, слабая и рыхлая по техникѣ, уже проникнута романтическимъ духомъ (рис. 533). Гро, авторъ двухъ шедевровъ **Зачумленные въ Яффѣ** и **Наполеонъ при Эйлау** (рис. 534, 535), уже возвѣщаетъ романтизмъ своимъ пристрастіемъ къ современнымъ темамъ и обнаруживаетъ очень мало уваженія къ греко-римскимъ традиціямъ. Давидъ упрекалъ его въ этомъ и совѣтовалъ ему «перечитывать Плутарха»; но какъ въ искусствѣ, такъ и въ литературѣ Брутъ, Катонъ и Гракхи уже отжили свое время.

Самымъ оригинальнымъ художникомъ Имперіи былъ Прудонъ, наиболѣе привлекательный изъ великихъ мастеровъ (1758—1823). Онъ изучалъ Корреджо и Леонардо, котораго онъ называлъ своимъ «учителемъ и героемъ» и отдавалъ ему предпочтеніе передъ Рафаэлемъ. Прудонъ достигъ совершенства въ свѣтотѣни, въ передачѣ ласкающей игры свѣта на



Рис. 532. — Прудонъ. Похищеніе Психеи. (Луврскій музей). (Клише Neurdein).

бѣломъ и бархатистомъ тѣлѣ. Гармоничный и временами сильный колористъ, но нѣсколько вялый рисовальщикъ, по выбору сюжетовъ онъ оставался классикомъ и, такимъ образомъ, являлся въ живописи тѣмъ же, чѣмъ былъ Андре Шенье въ литературѣ (рис. 532, 536). Всѣ художники его времени, даже Жераръ, писали добросовѣстные и хорошіе портреты; нѣкоторые изъ портретовъ Прудона, напр., Мадамъ Копіа (M-me Copie) и Императрица Жозефина представляютъ собою рѣдкіе шедевры.



Рис. 533. — Л. Жироде. Атала въ могилѣ. (Луврскій музей).

Послѣ 1806-го года, одинъ изъ учениковъ Давида, Энгръ (1780—1867), рисовалъ карандашомъ группы портретовъ, которые всегда будутъ считаться чудомъ искусства (рис. 538). Этотъ человѣкъ съ желѣзнымъ характеромъ, жившій болѣе восьмидесяти четырехъ лѣтъ, сразу обнаружилъ свою независимость; его упрекали за «готическія» традиціи и за то, что онъ вдохновлялся предшественниками Рафаэля. Но съ теченіемъ времени онъ становится непримиримымъ классикомъ, тонкимъ, нервнымъ рисовальщикомъ, необыкновенно чуткимъ къ valeurs tactiles, но неспособнымъ выражать эмоцію, страсть, мечтательность. Онъ не только былъ плохимъ живописцемъ, но и презиралъ живопись, считалъ ее «ненужнымъ удовольствіемъ» и утверждалъ, что хорошо нарисованное достаточно хорошо и написано. За исключеніемъ нѣсколькихъ маленькихъ картинъ и портретовъ съ великолѣпной техникой, именно портретовъ г-жи Девосей и г-жи Сеноннъ, Энгръ просто дѣлалъ общую раскраску картинъ. По выраженію Делакруа, онъ накладывалъ краски,



Рис. 534. — Ж. А. Гро. Бонапартъ и зачумленные въ Яффѣ. (Луврскій музей).

«какъ мелкія конфекты на хорошо испеченный тортъ». Глядя на его Богоматерь (Vierge à l'Hostie), Орасъ Верне, самъ посредственный колористъ, воскликнулъ: «Подумать, что вотъ уже двадцать лѣтъ онъ намъ тычетъ въ глаза подобныя синія краски!» Благодаря краскамъ, одновременно землистымъ и кричащимъ, его Апоѳеозъ Гомера производитъ почти отталкивающее впечатлѣніе, несмотря на многія красоты, которыя обнаруживаются при болѣе внимательномъ изученіи. Чтобы показать мелочность и нетерпимость Энгра, я считаю умѣстнымъ добавить, что онъ исключаетъ Шекспира и Гёте изъ ряда великихъ людей, послѣ того какъ помѣстилъ ихъ на своемъ эскизѣ, такъ какъ заподозрилъ ихъ въ причастности къ романтизму! Мы до сихъ поръ еще восхищаемся его фигурами голыхъ женщинъ въ Источникѣ, Андромедѣ, Одалискѣ; но онѣ кажутся болѣе красивыми въ фотографическихъ снимкахъ и гравюрахъ на мѣди. «Зачѣмъ онъ не пишетъ прозой?» говорилъ Буало о Шапленѣ. Съ такимъ же правомъ можно задать вопросъ Энгру, зачѣмъ онъ писалъ красками (рис. 537, 539).



Рис. 535. — Ж. А. Гро. Наполеонъ при Эйлау. (Луврскій музей).

Жерико, жизнь котораго была очень коротка (1791—1824), сыгралъ огромную роль въ исторіи французскаго искусства, такъ какъ онъ съ еще большей силой и смѣлостью продолжалъ традиціи Гро. Его Плотъ Медузы (1819), такъ же какъ и Зачумленные въ Яффѣ Гро, гораздо ближе стоитъ къ Микель-Анджело, чѣмъ къ античному міру. Вмѣстѣ съ этимъ шедевромъ «движеніе и драматизмъ торжественно воз-



Рис. 536. — П. Прудонъ. Правосудіе и божественное мщеніе, преслѣдующія преступленіе. (Луврскій музей).



Рис. 537. — Д. Энгръ. Портретъ г-жи Сенонnъ. (Музей въ Нантѣ.) (Gazette des Beaux-Arts.)

вращаются въ область искусства». Жерико ѣздилъ въ Англію, чтобы выставить тамъ свой Плотъ, и вывезъ оттуда новое представленіе о красотѣ колорита, не имѣющаго ничего общаго съ раскраской преемниковъ Давида; онъ зависитъ одновременно отъ англичанъ и отъ Рубенса въ своихъ замѣчательныхъ этюдахъ лошадей, какъ, напримѣръ, въ картинѣ Скачки въ Ипсомѣ, находящейся въ Луврѣ; это—первый примѣръ изображенія карьера во французскомъ искусствѣ *). Его Раненый Кирасиръ и Офицеръ стрѣлковъ, большія фигуры, написанныя до поѣздки въ Англію, отличаются еще слишкомъ условнымъ рисункомъ (рис. 540, 542).

Преемникомъ Жерико былъ Делакруа (1798—1863), который считается главой романтической школы. Слово романтизмъ не даетъ точнаго понятія; это былъ, главнымъ образомъ, протестъ противъ тиранніи грековъ и римлянъ, возстановленіе въ правахъ средневѣковаго и современнаго искусства и протестъ противъ несправедливыхъ на него нападокъ. Делакруа заимствовалъ сюжеты самыхъ знаменитыхъ своихъ картинъ у Данте, Шекспира, Байрона, изъ исторіи крестовыхъ походовъ, Французской Революціи и Греціи, возставшей противъ Турціи (рис. 544, 546). Въ



Рис. 538. — Д. Энгръ. Семья Стамати (рисунокъ). (Коллекція Zeon Bonnat à Bayonne.)

*) Это движеніе, не соотвѣтствующее дѣйствительности, котораго не дала моментальная фотографія (см. 1-ю лекц.), было выдумано микенскими художниками и заимствовано отъ нихъ южной Россіей, Персіей Сассанидовъ и Китаемъ, прежде чѣмъ появилось въ Европѣ. Самымъ старымъ изъ примѣровъ этого движенія

его картинахъ чувствуется вліяніе Жерико-Рубенса и Паоло Веронезе, онъ страдалъ недостаточнымъ знаніемъ рисунка; зато живопись его проникнута лихорадочной жизнью, выразительностью, глубокимъ чувствомъ и пониманіемъ колорита и его поэзіи. Своей смѣлой и широкой техникой онъ рѣшительно порвалъ съ робкой раскраской предшественниковъ и уже издалека началъ готовить путь современному импрессіонизму. Названія «больного Рубенса» и «безпокойнаго Веронезе» нисколько не унижаютъ его, потому что его болѣзненность и безпокойство были свойствами эпохи, болѣе человѣчными и плодотворными, чѣмъ оптимизмъ его излюбленныхъ моделей.

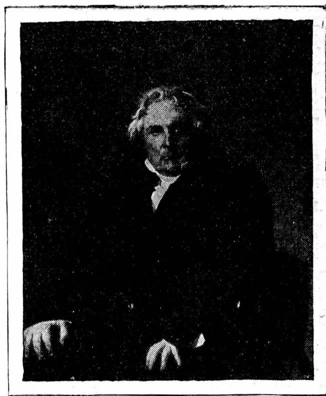


Рис. 539. — Д. Энгръ. Портретъ Бертена. (Луврскій музей). (Клише Neurdein).

Несмотря на проклятія Энгра, для котораго Делакруа былъ дьяволомъ въ живописи, строгій адемизмъ не устоялъ передъ натискомъ романтиковъ. Эта строгость совсѣмъ не была свойственна національному духу, который въ концѣ концовъ всегда одерживаетъ верхъ. Образовалась эклек-



Рис. 540. — Жерико. Скачки въ Ипсомѣ. (Луврскій музей).

является англійская гравюра 1794-го года; во Франціи оно не встрѣчается до Реставраціи; въ Германіи до 1840-го года. Послѣ 1880-го года открытія, сдѣланныя моментальной фотографіей, мало-по-малу вытѣсняютъ его изъ живописи.

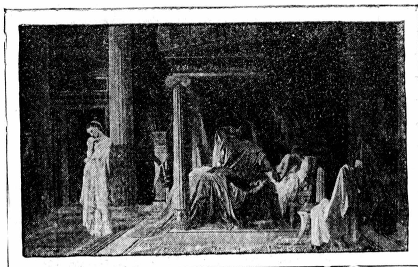


Рис. 541.—Д. Энгръ. Исторія Стратоники. (Музей Кондевъ Шантильи).

тическая школа, въ которой поэзія романтизма, его нѣсколько мистическая любовь къ средневѣковью, оттѣнокъ Грёзовской сентиментальности и даже отголоски Буше были соединены съ манерой рисунка съ антиковъ и скульптурнымъ идеализмомъ преемниковъ Давида. Картины художниковъ этой школы представлютъ собою анекдотическую живопись на полотнахъ огромнаго размѣра; художники эти старались растрогать зрителей скорѣе выборомъ сюжетовъ для своихъ картинъ, изяществомъ своихъ женскихъ и дѣтскихъ типовъ, чѣмъ внутренней цѣнностью самой живописи. Къ числу ихъ принадлежитъ Поль Деларошъ, дающій синтезъ Жироде и Энгра, авторъ Дѣтей Эдуарда (рис. 545) и Полукружія (Hemicycle) въ Ecole des Beaux-Arts; Ари Шефферъ, голландецъ, переселившійся во Францію, художникъ, пріятно изображавшій Маргаритъ и Офелій; Кутюръ, авторъ Римлянъ во времена упадка, театральное подобіе оргіи; Глейръ, Франдренъ, Конье, Кабанель, Бугро и многіе



Рис. 542. — Жерико. Плотъ Медузы. (Луврскій музей).

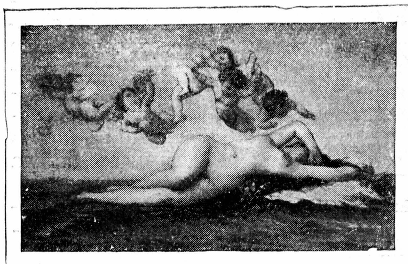


Рис. 543. — А. Кабанель. Рожденіе Венеры. (Люксембургскій музей въ Парижѣ). (Клише Neurdein).

другіе. Въ нѣсколькихъ строкахъ нельзя дать ни сужденія объ этихъ людяхъ, ни понятія о ихъ различныхъ достоинствахъ, обезсмертившихъ ихъ имя. У Глейра, а главнымъ образомъ у Фландрена, любимаго ученика Энгра, сильнѣе выступаетъ мистическая тенденція; у Кабанеля и Бугро (┼ 1905), преобладаетъ чувственность, но не первобытная, какъ у Рубенса; тѣло у Кабанеля ватно, а у Бугро нѣсколько похоже на фарфоръ (рис. 543). Своей европейской извѣстностью Бугро обязанъ, главнымъ образомъ, картинамъ религіознаго содержанія, гладко и приторно написаннымъ; въ французской школѣ онѣ соотвѣтствуютъ картинамъ Карло Дольчи, но превосходятъ ихъ знаніемъ композиціи и рисунка (рис. 550). Быть можетъ, къ этой же группѣ слѣдуетъ отнести по характеру любимыхъ сюжетовъ Делоне, этотъ мужественный и добросовѣстный талантъ; Эбера, художника тонкаго и изящнаго безъ приторности (рис. 547); Ж. П. Лорана, со страстью изображавшаго историческія драмы; Мерсона, Кормона, Меньяна и Дюеза. И еще многихъ другихъ, подобно Фантенъ-Латуру (┼ 1904) и Агашу легче назвать, отдавъ имъ должную дань уваженія, чѣмъ отнести къ какому-нибудь классу!



Рис. 544. — Е. Делакруа. Рѣзня на Хіосѣ. (Луврскій музей).

Въ XVII-мъ и XVIII-мъ вѣкѣ батальная живопись, представленная, главнымъ образомъ, выходцемъ изъ Фландріи, ванъ деръ-Мёленомъ, создавала во Франціи лишь посредственныя или высоко-



Рис. 545. — П. Деларошъ. Дѣти Эдуарда въ Тоуэрѣ. (Луврскій музей).



Рис. 546. — Е. Делакруа. Ладья Данте. (Луврскій музей).

парныя произведенія, хроники сомнительныхъ подвиговъ какихъ-нибудь принцевъ. Солдатъ былъ пушечнымъ мясомъ и не шелъ въ счетъ. Наполеонъ при Эйлау Гро былъ первой картиной, въ которой живетъ душа эпохи и чувствуется біеніе сердца художника и добраго человѣка (рис. 535). Гро помѣщаетъ на первомъ планѣ хирурга Перси, отодвигая Наполеона на второй планъ; онъ думалъ не столько о вождяхъ, сколько о страданіяхъ раненыхъ, о горестномъ сознаніи на другой день послѣ рѣзни. Этотъ примѣръ не остался безплоднымъ, хотя большинство баталистовъ XIX-го столѣтія, напримѣръ, слишкомъ плодовитый Орасъ Верне, и продолжали изображать войну, какъ иллюстраторы—патріоты, а не какъ мыслители. Этого нельзя сказать о Шарле и Раффе, граверахъ, получившихъ образованіе въ мастерской Гро (1792—1845, 1804—1860), которые повѣствуютъ намъ о войнѣ съ драматизмомъ и демократическимъ чувствомъ; симпатіи ихъ были на сторонѣ безвѣстнаго солдата-героя, и на первый планъ они выдвигали его страданія и храбрость (рис. 548). Одинъ изъ знаменитыхъ учениковъ Леона Конье, Мейссонье (1813—1891) и его ученики



Рис. 547. — Эберъ. Лихорадка. (Люксембургскій музей).



Рис. 548. — А. Раффе. Они роптали... (Литографія).

или подражатели, Невиль, Детайль, какъ батальные художники, зависятъ отъ Шарле и Раффэ (рис. 549, 552, 553). Достаточно назвать одну лишь картину—1 8 1 4-й годъ Мейссонье, составляющую несомнѣнную славу французской школы XIX-го вѣка; ничего подобнаго въ этомъ родѣ мы не встрѣчаемъ ни въ Голландіи, ни въ Италіи. Кромѣ того, Мейссонье писалъ на различные историческіе сюжеты изъ XVIII-го столѣтія съ поразительной ловкостью миніатюриста, а знаніемъ формы превосходилъ даже голландцевъ (рис. 554). Но самая прекрасная изъ его маленькихъ картинъ блѣднѣетъ



Рис. 549. — Мейссонье. 1814. (Коллекція Chauchard въ Парижѣ). (Изъ Meissonier Souvenirs et Entretiens, изд. Hachette et C-ie).



Рис. 550. — Бугро. Мадонна утѣшительница. (Люксембургскій музей). (Клише Neurdein).



Рис. 551. — Ж. Ф. Милле. Бодрствованіе. (Коллекція Tabourrier въ Парижѣ). (Gazette des Beaux-Arts).

рядомъ съ картинами Питера де Гоога или Вермеера, такъ какъ Мейссонье слишкомъ много рисуетъ, онъ скорѣе раскрашиваетъ, чѣмъ пишетъ красками; онъ никогда не умѣлъ облечь форму прозрачнымъ и мягкимъ воздухомъ.

Послѣ Делакруа Востокъ вошелъ въ моду: война за независимость Греціи, завоеваніе Алжира, болѣе или менѣе оживленныя сношенія съ Константинополемъ, Сиріей и Египтомъ дали художникамъ, любящимъ все живописное и красочное, новый источникъ вдохновенія. Лучшими художниками— оріенталистами были Декампъ (рис. 560), Марила и Фромантенъ. Декампъ былъ выдающимся колористомъ, быть можетъ, самымъ лучшимъ во Франціи, о чемъ свидѣтельствуютъ его картины въ Шантильи. Фромантенъ, добросовѣстный, но нѣсколько робкій художникъ, писалъ востокъ и арабовъ искусственно изящно, но съ тонкими оттѣнками красокъ. Извѣстность онъ пріобрѣлъ, главнымъ образомъ, благодаря тому что написалъ Les Maîtres d'autrefois, не самый лучшій, но единственный шедевръ критики искусства во Франціи XIX-го вѣка.

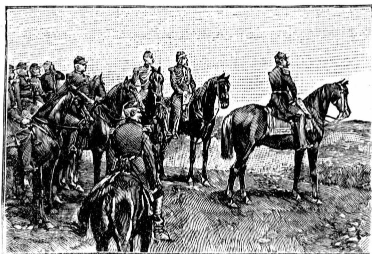


Рис. 552. — Мейссонье. Наполеонъ III при Сольферино. (Люксембургскій музей).

Небольшіе художники XVIII-го вѣка любили деревню больше, чѣмъ природу; Ж.-Ж.-Руссо и Бернарденъ де сенъ Пьеръ, пламенные поклонники природы, не оказали никакого вліянія на искусство своего времени. Откровеніе настоящей природы съ «ея свѣжей зеленью и прозрачностью воздуха», было занесено во Францію англичанами Бонингтономъ и Констэблемъ (рис. 555, 556), присылавшими свои

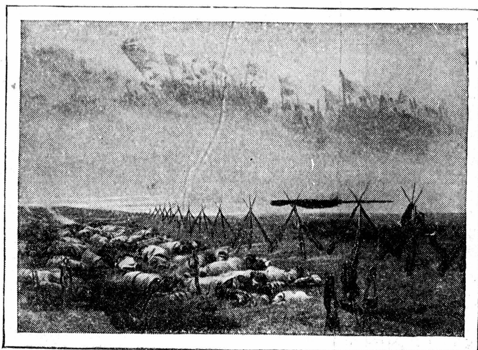


Рис. 553. — Детайль. Сонъ. (Люксемб. музей).

произведенія въ Салоны временъ Реставраціи. Нѣсколько французскихъ художниковъ поселилось въ Барбизонѣ, въ лѣсу Фонтенбло, стали близко наблюдать деревья, скалы, болота и создали «вѣрныя и проникнутыя горячей любовью изображенія родной земли», которыхъ до сихъ поръ не видѣло французское искусство. Классики обвиняли ихъ въ томъ, что они изображали «пустынныя и непривлекательныя мѣстности съ высохшей и невзрачной растительностью», что они искали мотивы во Франціи, а не въ Италіи и пренебрегали «хорошо скомпанованнымъ пейзажемъ», съ храмами и развалинами на первомъ планѣ. Но еретики эти восторжествовали: итальянскій пейзажъ умеръ.



Рис. 554. — Мейссонье. Любители. (Музей въ Шантильи).

Т. Руссо (1812—1867), Добиньи (1817—1878), Дюпре и Діазъ были мастерами новой школы, къ которой можно причислить также анималиста Тройона. Другіе талантливые анималисты, Роза Бонеръ и Браскасса остались болѣе близкими къ голландскихъ мастерамъ, напр., Паулю Поттеру, сухому художнику, опасному для подражанія. Совершенно обособленное мѣсто занимаетъ пейзажистъ Коро (1796—1875), въ теченіе своей долгой художественной карьеры прошедшій путь отъ академизма до границы импрессіонизма. По своему образованію онъ былъ классикомъ, и населялъ поэтому свои пейзажи нимфами и сатирами; но эта чисто внѣшняя вѣрность традиціямъ

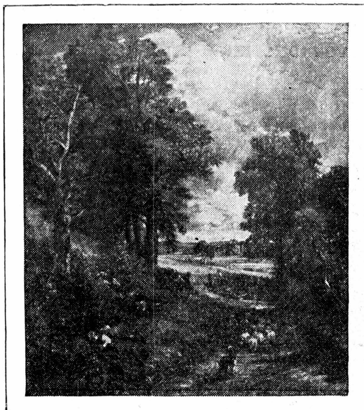


Рис. 555.—Констэбль. Хлѣбное поле. (Лонд. Нац. галл.). (Клише Hanfstaengl, Мюнхенъ).

не мѣшала ему оставаться независимымъ художникомъ-поэтомъ, изысканнымъ лирикомъ, пламеннымъ поклонникомъ мирной природы, несравненно передававшимъ свѣжесть утра и серебристый вечерній туманъ (рис. 557).

Если французскій пейзажъ нашелъ великихъ истолкователей въ XIX-мъ вѣкѣ, то и крѣпкіе и здоровые французскіе крестьяне нашли также своего художника въ лицѣ Милле. Это былъ, если можно такъ выразиться, идиллическій реалистъ, который своей техникой и выборомъ сюжетовъ связанъ съ Шарденомъ, но «трогательное и братское» чувство, которымъ проникнуты его картины, обнаруживаетъ заботу о несчастныхъ и бѣдныхъ, которая была и честью и мукой XIX-го вѣка (рис. 551, 559).



Рис. 556. — Констэбль. Соборъ въ Сэльсбёри. (Музей South Kensington въ Лондонѣ).

У Коро и Милле были достойные преемники. Не проходитъ ни одного года безъ того, чтобы пейзажъ не былъ представленъ прекрасными картинами: Франсе и Арпиньи, Казенъ и Пуантеленъ (достаточно этихъ четырехъ именъ) вполнѣ заслужили уже заранѣе предназначенное имъ мѣсто въ Луврѣ. Жюль Бретонъ, изображавшій деревенскія сцены, подобно Милле, но не такъ ярко, стремился объединить поэзію и реализмъ, не принося красоты и изящества въ жертву правдѣ.



Рис. 557. — Коро. Утренній пейзажъ. (Луврскій музей).

Около 1855-го года холодная каллиграфія академиковъ и истощеніе романтизма вызвали реакцію со стороны реализма и натурализма. Курбе (1819—1877) и



Рис. 558. — Реньо. Генералъ Примъ. (Луврскій музей).



Рис. 559. — Милле. Женщины, собирающія колосья. (Луврскій музей).

Мане (1833—1884) были ея горячими апостолами. Но какъ тотъ, такъ и другой вначалѣ не столько вдохновлялись природой, сколько испанскими художниками, Веласкесомъ и Гойя. Въ большихъ пейзажахъ Курбе недостаетъ свѣта, а фигуры, сильныя и крѣпкія, часто написаны сажей; но смѣлость его техники, составлявшая контрастъ зализанности Делароша, въ концѣ прошлаго вѣка была хорошимъ примѣромъ (рис. 562). Олимпія Мане была еще болѣе



Рис. 560. — Декампъ. Улица въ Смирнѣ. (Луврскій музей). (Клише Neurdein).



Рис. 561. — Шассерьо. Сестры. (Коллекція A. Chassériau). (Gaz. des B-A).

революціонной, чѣмъ Купальщицы Курбе: это былъ протестъ противъ всѣхъ этихъ голыхъ женщинъ, богинь



Рис. 562. — Курбе. Просѣвальщицы хлѣба. (Музей въ Нантѣ). (Gazette des B-A).

или простыхъ смертныхъ, съ неестественно изящными силуэтами, съ безкровной и прозрачной кожей, которыхъ въ изобиліи производилъ академизмъ XIX-го вѣка. Но этотъ шумный протестъ вызвалъ скандалъ, не создавъ школы; стали подражать больше техникѣ Мане̂, а не его нѣсколько карикатурной передачѣ формы. Изъ его техники, состоявшей въ томъ, что онъ клалъ рядомъ краски, не смѣшивая ихъ—самымъ главнымъ лицомъ въ картинѣ, говорилъ онъ, является свѣтъ—вытекаютъ два общихъ направленія, которыя около 1875-го года развились въ настоящія системы импрессіонизма и пленеризма. Импрессіонизмъ *) представляетъ собою родъ живописной стенографіи, пренебрегающей деталями, которыя не могутъ



Рис. 563. — Бодри. Фортуна. (Люксемб. музей).



Рис. 564. Моро. Орфей. (Люксембург. музей).

быть схвачены при бѣгломъ и общемъ взглядѣ. Онъ былъ также реакціей противъ символизма, интеллектуализма и

*) Слово это происходитъ отъ названія картины, выставленной Моне въ 1863-мъ году въ Салонѣ отверженныхъ; она изображала солнечный закатъ и называлась: «Impression» (Впечатлѣніе).

всего, что̀ въ произведеніи искусства не принадлежитъ къ исключительной области искусства. Пленеризмъ



Рис. 565. — Бонна. Портретъ Эрнеста Ренана. (Коллекція Psichari). (Клише Braun, Clément et Cie).



Рис. 566. — Бонна. Дама съ полумѣсяцемъ. (Коллекція E. Kann).

является протестомъ противъ живописи, сдѣланной въ мастерской, съ тѣнями, которыхъ не бываетъ при яркомъ дневномъ свѣтѣ. Можно быть импрессіонистомъ, не будучи въ то же время пленеристомъ, и обратно;

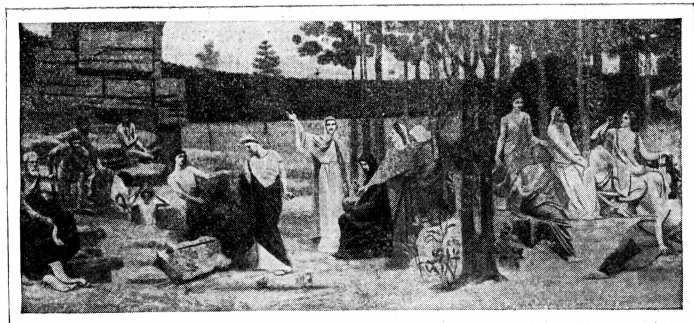


Рис. 567. — Пювисъ де Шаваннъ. Священный лѣсъ.

художники, порвавшіе со школой, образовали почти столько же школъ, сколько было отдѣльныхъ индивидуумовъ.



Рис. 568. — Даньянъ Бувре. Рекруты. (Бурбонскій дворецъ въ Парижѣ).



Рис. 569. — Моро. Медея и Ясонъ. (Коллекція Ephrussi). (Gazette des B.-A).

Самымъ замѣчательнымъ изъ художниковъ, писавшихъ фигуры на открытомъ воздухѣ, былъ Бастьенъ-Лепажъ, рано умершій, но вліяніе котораго не прекратилось и послѣ смерти. Пленеризмъ соблазнялъ, главнымъ образомъ, пейзажистовъ, Моне, Писсарро, Сислей, Сезаннъ, которые въ то же время по техникѣ были импрессіонистами. Ренуаръ и Анри Мартенъ, хотя они писали также и пейзажъ, болѣе извѣстны, какъ художники, писавшіе фигуры, которыя, если на нихъ смотрѣть близко, имѣютъ видъ разноцвѣтныхъ пятенъ, но на извѣстномъ разстояніи являются истиннымъ наслажденіемъ для взора. «Импрессіонизмъ», какъ было замѣчено, «обновляетъ пейзажъ любовью къ свѣту и пониманіемъ его и, стремясь выразить яркость красокъ, онъ находитъ новый способъ передачи, раздѣляющій краски на составныя части*»). Одинъ изъ представителей импрес-



Рис. 570. — Бонна. Леонъ Конье. (Люксембург. музей).

*) Seaille, Gazette des Beaux-Arts, 1903, I, стр. 80. Вотъ еще нѣсколько строкъ, которыя слѣдуетъ запомнить: «пуантилизмъ является логическимъ слѣдствіемъ ученія импрессіонистовъ, которое, въ общемъ, было ученіемъ

сіонизма, Дегазъ, представляетъ собою утонченнаго художника, тонкаго рисовальщика, подобно Энгру, но иногда намѣренно страннаго или вуль-



Рис. 571. — Каролюсъ Дюранъ. Дама съ перчаткой. (Люксембургскій музей).



Рис. 572. — Ж. Ж. Эннеръ. Св. Себастьянъ. (Люксембург. музей).

гарнаго въ концепціяхъ своихъ картинъ. Другой импрессіонистъ, Бенаръ, ищетъ силу жизни въ гармоничномъ соединеніи самыхъ яркихъ красокъ и какъ будто старается превзойти яркость солнечнаго цвѣта. Третій, Каррьеръ († 1906), протестуя противъ пленеризма, доходитъ до крайности въ своемъ исканіи расплывчатости контуровъ, окутываетъ фигуры прозрачнымъ сумеречнымъ свѣтомъ, вносящимъ какой-то меланхолическій оттѣнокъ. Въ общемъ, импрессіонизмъ и пленеризмъ слишкомъ злоупотребляли свѣтомъ и мало обращали вниманія на реальность формъ, которая все же существуетъ и требуетъ возстановленія своихъ правъ.



Рис. 573. — Макартъ. Клеопатра на Киднѣ (рѣка въ Киликіи). (Музей въ Штутгартѣ). (Art en tableaux, изд. Seemann).

Подъ вліяніемъ Курбэ и Милле и все возраставшей симпатіи къ рабочему классу, искусство стало расширять

раздѣленія свѣтовыхъ лучей. Академическая школа знала только искусственное распредѣленіе свѣта, освѣщеніе мастерской; импрессіонисты стараются его анализировать, разъединить элементы, съ цѣлью усилить вибрацію». (H. Cochin, Gazette des Beaux Arts, 1903, I, стр. 455).

свою область; оно начинаетъ изображать городской и полевой трудъ, уличныя, городскія сцены, сцены на морскомъ берегу, на фабрикахъ, не стараясь, подобно голландцамъ, передать одну лишь живописную сторону, но даетъ изображенія въ «трогательномъ и братскомъ» духѣ Милле. Къ художникамъ, способствовавшимъ этому превращенію, этой экзальтаціи жанра, слѣдуетъ отнести Улисса Бютена, Лермита, Ролля и Стейнлейна. Какъ далеки мы въ этихъ художникахъ отъ «золотистой тѣни парковъ Ватто» и изящнаго общества, которое при шелестѣ шелка шептало слова любви *).

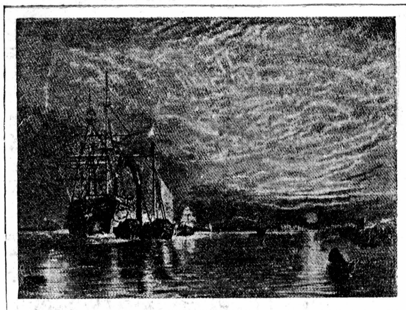


Рис. 574. — Тёрнеръ. The fighting Temeraire. (Лонд. Нац. галл.). (Woermann, Malerei т. III, изд. Seemann).

Натурализмъ Курбэ и Мане вызвалъ идеалистическую реакцію, на этотъ разъ не столько академическую, сколько символическую. Отчасти въ этомъ сыграло роль вліяніе англійскихъ прерафаэлитовъ; во Франціи это утонченное и аристократическое направленіе поддерживали Густавъ Моро и Бодри (563, 564, 569).

Въ произведеніяхъ Пювисъ де-Шаванна (1824—1898) мы встрѣчаемъ пленеризмъ, символизмъ и идеализмъ, но больше всего поэзію и высокую интеллектуальность; онъ былъ лучшимъ декораторомъ XIX-го вѣка, единственнымъ, умѣвшимъ писать громадныя композиціи на большихъ стѣнахъ, не нарушая при этомъ ихъ гладкой поверхности назойливыми тѣнями (рис. 567). Его произведенія находятся въ Сорбоннѣ, Пантеонѣ, Амьенскомъ,



Рис. 575. — Бёрнъ-Джонсъ. Пѣснь любви. (Коллекція, Т. Н. Ismay въ Лондонѣ).

*) Выраженіе Анатоля Франса.

Ліонскомъ и Марсельскомъ музеяхъ. Изъ своихъ современниковъ онъ болѣе другихъ цѣнилъ ліонца Шенавара, скорѣе мыслителя, чѣмъ живописца, и Шассэріо, оригинальнаго художника, умершаго слишкомъ рано (1819—1856) (рис. 561). Пювисъ намѣренно приближался къ Джотто, не только простотой движеній и позъ, но намѣренной незаконченностью и даже неправильностью рисунка. Такой нѣсколько наивный архаизмъ былъ заблужденіемъ этого большого таланта, который умѣлъ, какъ никто, сгруппировать людей на фонѣ идиллическаго или героическаго пейзажа, но не давалъ себѣ труда изобразить дѣйствіе или движеніе.



Рис. 576. — Ф. Ленбахъ. Фельдмаршалъ Мольтке. (Коллекція Whitmann въ Лондонѣ).

Изученіе знаменитыхъ мастеровъ прошлаго, столь доступное благодаря музеямъ, является важнымъ факторомъ въ современномъ искусствѣ; многіе изъ нашихъ наиболѣе извѣстныхъ художниковъ представляютъ собою какъ бы синтезъ академическаго образованія и вліянія какого-нибудь генія прошлыхъ временъ, наиболѣе сходнаго съ ними по темпераменту. Такъ, мощная натура Бонна находила себѣ пищу въ Рибейрѣ и Веласкесѣ (рис. 565, 566, 570); Рикаръ больше всего учился у Рубенса и Рембрандта, Реньо—у Гойи (рис. 558); Веласкесъ вдохновлялъ Каролюса Дюрана въ его лучшихъ картинахъ (*Дама съ перчаткой*, рис. 571); въ Эннерѣ, прекрасно изображавшемъ блескъ бѣлизны тѣла, чувствуется Корреджо и Прудонъ



Рис. 577. — А. Бёклинъ. Нерсиды. (Музей въ Базелѣ.)

(рис. 572); Руабе (Roybet) клялся Гальсомъ, А. Леви—Рубенсомъ, Бэйль — Вермееромъ; Бодри и Бенжаменъ Констанъ считали себя венеціанцами; Бастьенъ Лепажъ и Даньянъ Буврe любили Гольбейна (рис. 568). Но замѣтьте, что рѣчь идетъ здѣсь о посмертныхъ урокахъ, свободно избранныхъ и усвоенныхъ, а не о поддѣлкѣ, которой современный вкусъ, по крайней мѣрѣ, во Франціи не переноситъ. Школы плагіаторовъ, подобныхъ школамъ Леонардо и Рафаэля XVI-го вѣка, не были бы допущены общественнымъ мнѣніемъ, и даже самъ Рафаэль, такъ мало скрывавшій свои заимствованія, въ наше время врядъ ли сумѣлъ бы поладить съ публикой.



Рис. 578. — Джонъ Сарджентъ. Сестры Гёнтеръ. (Коллекція Mrs Hunter).

Живописная школа Бельгіи и Голландіи—Галле, Лейсъ, Ваутерсъ, Израэльсъ — выходитъ одновременно изъ Давида, французскихъ романтиковъ и великихъ фламандскихъ и голландскихъ школъ XVII-го столѣтія. Она создала цѣлый рядъ солидныхъ произведеній, сильно задуманныхъ и нарисованныхъ; но — странная вещь — подъ небомъ Рембрандта и Рубенса она создала лишь одного замѣчательнаго колориста, Брэкелеера (Braekeleer). Пейзажъ въ Голландіи нашелъ прочувствованныхъ толкователей въ лицѣ братьевъ Марисъ и мариниста Месдага.



Рис. 579. — Уоттсъ. Надежда. (Tate Gallery въ Лондонѣ). (Клише Hollyer, Лондонъ).

Въ Германіи романтизмъ воплотился сначала въ лицѣ причудливаго вѣнца Морица фонъ Швинда, который пи-

салъ, отчасти въ намѣренно архаическомъ духѣ, историческія событія и легенды Среднихъ Вѣковъ. Но господствующей школой сдѣлалась школа Назарейцевъ; ея мѣстопребываніемъ былъ Римъ, и она стремилась, главнымъ образомъ, къ подражанію итальянцамъ XV-го вѣка. Овербекъ (1789—1869), Фюрихъ, Шнорръ теперь совершенно забыты, такъ же какъ и Корнеліусъ и его ученикъ Каульбахъ, которые вдохновлялись также и Дюреромъ; они писали такъ же плохо, какъ и Энгръ, рисовали далеко не такъ хорошо и отличались отъ него пристрастіемъ къ огромнымъ символическимъ композиціямъ, скучнымъ и непонятнымъ безъ комментаріевъ. Историческая и анекдотическая живопись нашла также своего Мейссонье въ лицѣ Менцеля († 1905), который очень остроумно и съ большимъ знаніемъ и искусствомъ воспроизводилъ жизнь Фридриха Великаго и его дворъ. Въ Вѣнѣ образовалась ново-вѣнская школа, созданная Гансомъ Макартомъ (1840—1884), блестящимъ колористомъ, но поверхностнымъ художникомъ (рис. 573). Талантъ Ленбаха выросъ подъ вліяніемъ англійскихъ портретистовъ, ванъ-Дэйка и Тиціана (1836—1904); его прекрасные портреты Бисмарка, Мольтке и Вильгельма I поразительны, но не отличаются большой утонченностью (рис. 576). Французскій реализмъ нашелъ сторонниковъ въ лицѣ Уде и Либермана; первый изъ нихъ былъ склоненъ къ мистицизму, второй непосредственно вдохновлялся Милле. Наконецъ, нѣмецкая Швейцарія создала колориста, краски котораго слишкомъ эффектны, именно Бёклина (1827—1900); онъ былъ одновременно реалистомъ и романтикомъ, художникомъ и



Рис. 580. — Дж. Уистлеръ. Портретъ матери художника. (Люксемб. музей въ Парижѣ).

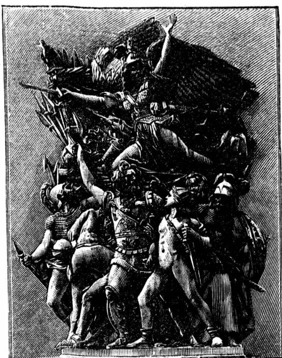


Рис. 581. — Ф. Рюдъ. Марсельеза. (Тріумфальная арка на площади Etoile въ Парижѣ).

мыслителемъ, но слишкомъ былъ озабоченъ стремленіемъ ослѣпить и писать загадочно (рис. 577). Отъ Бёклина зависитъ саксонецъ Максъ Клингеръ (родился въ 1857-мъ года), художникъ, граверъ и скульпторъ, также очень своеобразный, но съ преднамѣренной странностью, болѣе образованный и болѣе сильный талантъ, чѣмъ Бёклинъ. Въ настоящее время во всей Германіи, повидимому, господствуетъ вліяніе французскаго искусства, художники ея хотя и искусны, но въ нихъ не чувствуется національнаго стиля.



Рис. 582. — А. Л. Бари. Борьба тигра съ крокодиломъ. (Луврскій музей).

Италія создала пейзажиста Сегантини, художника plein air'а, открывшаго намъ красоту альпійскихъ высотъ и оказавшаго вліяніе на французскую школу. Другого итальянскаго художника, Больдини, представляющаго собою своеобразное соединеніе Бодри и Мане, скорѣе можно отнести къ парижанамъ декаданса; но его изящные и нервные портреты отличаются рѣдкими техническими достоинствами.

Приблизительно послѣ 1850-го года французская школа даетъ тонъ всей Европѣ; одна лишь Англія остается независимой, но оригинальные таланты стали въ ней рѣдки. Въ первой половинѣ XIX-го вѣка самымъ большимъ англійскимъ художникомъ былъ Тёрнеръ (1775—1851), въ любви къ свѣту доходившій до экстаза, романтическій Клодъ Лоррэнъ, лихорадочный и временами театральный (рис. 574). Но послѣ Лауренса, умершаго въ 1830-мъ году, школа портретистовъ XVIII-го вѣка уже склоняется къ академизму, и англійская живопись, въ свою очередь, переживаетъ эпоху банальности и упадка. Изъ этого состоянія ее выводятъ въ 1848-мъ году три друга, Гёнтъ, Россетти и Миллезъ (Millais) образовавшихъ «братство прерафаэлитовъ» (Preraphaelite Brotherhood, P. R. B.). Впослѣдствіи Миллезъ отошелъ отъ этой группы и сдѣлался обыкновеннымъ буржуазнымъ художникомъ; но у Россетти



Рис. 583. — Хр. Раухъ. Памятникъ Фридриху Вел. (Берлинъ).

былъ блестящій ученикъ Бёрнъ-Джонсъ (рис. 575), а Уоттсъ, вначалѣ независимый, впослѣдствіи проникся идеями прерафаэлитовъ (рис. 579). Братство прерафаэлитовъ выдержало яростную аттаку академиковъ, но нашло защитника въ лицѣ Рёскина, имѣвшаго громадное вліяніе на искусство своего времени. Прерафаэлиты видѣли въ Рафаэлѣ отступника отъ идеала и апостола ловкости и сноровки; образцами для подражанія они избрали Боттичелли и Мантенья. Но искусство ихъ не было грубой «поддѣлкой». Самой характерной чертой ихъ школы является идейность, презрительное отношеніе къ искусству для искусства; они стараются разсказывать и учить, затронуть душу толпы, итти въ народъ и обратить его на путь служенія красотѣ. Но они не разсказываютъ мѣщанскихъ анекдотовъ, подобно Гогарту; античный міръ и кельтскіе средніе вѣка снабжаютъ ихъ легендами, въ которыхъ они находятъ или стараются заставить другихъ найти символическое значеніе. Хотя нѣкоторые изъ нихъ послѣ 1848-года опередили французскую школу на пути пленеризма и пуантилизма *), но они не были импрессіонистами; они относятся съ ужасомъ къ небрежной и слишкомъ скорой манерѣ исполненія; техника ихъ тщательная и педантичная состоитъ въ накладываніи рядомъ красокъ яркихъ и чистыхъ, но недостаточно приведенныхъ въ гармонію.



Рис. 584. — Шапю. Жанна д'Аркъ. (Люксемб. музей).



Рис. 585. — А. Мерсье. Давидъ. (Люксемб. музей).

Эта сухая и искусственная живопись, хотя и служившая высокому идеалу, въ концѣ концовъ,

*) Моне и Писсарро были въ Лондонѣ въ 1870-мъ и тамъ подчинились вліянію англійскихъ художниковъ, въ особенности, Тёрнера, умершаго на двадцать лѣтъ раньше, послѣднія картины котораго были «импрессіонистскими».

стала надоѣдать. Одинъ американскій живописецъ-граверъ, Уистлеръ (рис. 580), подобно Мане зависящій отъ Веласкеса, но менѣе задорный въ проявленіи своихъ симпатій, выставилъ въ Лондонѣ импрессіонистскіе портреты въ мягкихъ сѣро-серебристыхъ тонахъ, и пейзажи, легко написанные à la française; въ особенности одинъ изъ нихъ «ноктюрнъ черный съ золотомъ» произвелъ огромную сенсацію. Рёскинъ обрушился на Уистлера съ рѣзкой бранью, онъ обвинялъ его въ томъ, что тотъ «бросилъ горшокъ красокъ въ лицо публикѣ». Уистлеръ возбудилъ процессъ противъ Рёскина (1878); онъ получилъ за это одинъ пенсъ за понесенные убытки; въ возникшемъ спорѣ Бёрнъ-Джонсъ выступилъ противъ новаго искусства и, дѣло повидимому, окончилось торжествомъ прерафаэлитизма, управлявшаго вкусами публики и стремившагося сохранить свое положеніе. Но на дѣлѣ это было началомъ заката. Уистлеръ умеръ въ 1903-мъ году, вызывая восхищеніе и подражаніе; школа Россетти и Бёрнъ—Джонса приходитъ къ полному распаду, и французское искусство, въ самой новѣйшей его формѣ, находитъ многочисленныхъ друзей по ту сторону Ламанша.



Рис. 586. — А. Мерсье. Gloria victis. (Hotel de Ville de Paris.)

Господствовавшая въ современной Англіи эстетика P. R. B. не исключала другихъ направленій. Одинъ художникъ голландскаго происхожденія, Альма Тадема *), пріобрѣлъ славу своими картинами изъ античной жизни; тщательность его техники не исключаетъ ея большихъ достоинствъ. Портретная живопись имѣла блестящихъ представителей въ лицѣ Орчардсона, Геркомера, Оулесса и Лэвери, пейзажъ—въ лицѣ Мура и Лидера, автора картины: Вечеромъ будетъ свѣтло, которая, несомнѣнно, современемъ будетъ причислена къ шедеврамъ современнаго пейзажа.

Скульптура очень мало была затронута романтизмомъ. До середины XIX-го вѣка источниками ея вдохновенія служили, главнымъ образомъ, античный міръ, Канова и Торвальдсенъ. Но во Франціи традиціи Пюже и Гудона сохранили свою жизненность; онѣ даже проявились съ бóльшей

*) Умеръ въ іюнѣ 1912 г.

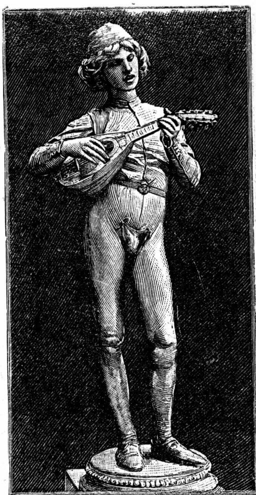


Рис. 587. — П. Дюбуа. Флорентійскій пѣвецъ. (Люксемб. музей).

силой въ бургундцѣ Рюдѣ (1784—1855), энергичномъ художникѣ, который въ своей Марсельезѣ (рис. 581) достигъ удивительной высоты. Въ салонѣ 1833-го года впервые проявился геній Бари (1796—1875), несравненнаго анималиста, котораго можно назвать Микель-Анджело дикихъ звѣрей; Кэнъ (Cain) и Гарде пошли по указанному имъ пути (рис. 582). Въ Германіи также были сильные художники, въ произведеніяхъ которыхъ вновь оживаетъ рѣзкость нѣмецкаго Ренессанса, но отчасти смягченная вліяніемъ Кановы; къ нимъ принадлежитъ Раухъ и Ритчель. Приблизительно между 1850-мъ и 1865-мъ годами подражаніе итальянской скульптурѣ Возрожденія сталкивается съ нео-классицизмомъ; отсюда возникаетъ изысканный эклектизмъ, который продолжается и до нашихъ дней; представителями его были скульпторы Шапю (рис. 584), Мерсье (рис. 585, 586), Дюбуа (587), Бартольди, Гильомъ, Барріасъ (рис. 588), Сенъ Марсо (рис. 589). Но традиціи Рюда, обновленныя страстнымъ изученіемъ природы, продолжаютъ жить въ произведеніяхъ Карпо (1827—1875); его Группа танцевъ, сдѣланная имъ для фасада Большой Оперы, одновременно произвела скандалъ и создала школу (рис. 590, 591). Когда ее открыли въ 1869-мъ году, то какой-то неизвѣстный глупецъ ночью вылилъ на нее бутылку чернилъ; это былъ платокъ Тартюфа, накинутый на этихъ женщинъ изъ плоти и крови, полныхъ движенія и чувства, дотолѣ невиданныхъ. Нѣкоторые изъ нашихъ современныхъ скульпторовъ, Фремье (племянникъ Рюда), Далу, Фальгіеръ, Бартоломе, Энжальберъ, повидимому, исходитъ изъ Карпо (рис. 592—594). Но школа эта



Рис. 588. — Барріасъ. Первыя похороны. (Малый дворецъ). (Клише Giraudon).



Рис. 589. — Сенъ-Марсо. Генiй, охраняющiй тайну могилы. (Люксемб. музей).

скорѣе реалистична, чѣмъ натуралистична; въ ней еще чувствуется влiянiе великихъ образцовъ въ исканiи стройности и изящества. Чистый натурализмъ, не имѣвшiй послѣ Донателло пророка въ скульптурѣ, нашелъ въ наше время двухъ: Родена во Францiи и Константина Менье въ Бельгiи. Менье(† 1905) является Милле въ скульптурѣ, Милле, который правдиво изображаетъ не крестьянъ, но рудокоповъ и рабочихъ (рис. 595). Роденъ болѣе разнообразенъ, болѣе поэтъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ менѣе уравновѣшенъ и болѣе задоренъ (рис. 596, 597). Наряду съ великолѣпными портретами, которые Донателло могъ бы признать своими, съ цѣлыми группами, проникнутыми глубокимъ чувствомъ и страстностью, онъ имѣетъ смѣлость воплотить въ эскизахъ свои грезы, фантастическiй бредъ, часто принимающiй чудовищныя и исключительныя формы. Но даже заблуждаясь, этотъ художникъ не теряетъ своей силы; формы остаются проникнутыми трепетомъ жизни; глина и мраморъ проявляютъ ту же чрезмѣрную чувствительность, которой надѣленъ и художникъ.

Флорентiйское влiянiе отмѣтило своей печатью утонченнаго мастера-гравера, занимавшагося изготовленiемъ монетъ и медалей; но онъ не былъ ни флорентiйцемъ, ни грекомъ; своимъ изысканнымъ изяществомъ онъ больше напоминаетъ школу Фонтенбло и Жана Гужона, перваго французскаго истолкователя итальянскаго искусства. Одинъ изъ соперниковъ Роте, но старше его, Шапленъ, былъ тѣснѣе связанъ съ классическими традицiями, чѣмъ съ большими французскими медальерами XVII-го вѣка, Дюпре и Вареномъ.

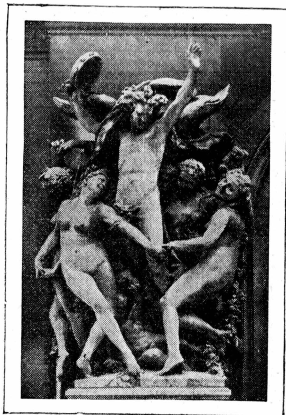


Рис. 590. — Карпо. Танецъ. (Большая опера въ Парижѣ).

Лѣтъ двѣнадцать тому назадъ скульптура обогатилась новыми выразительными средствами, возрожденiемъ поли-

хроміи, которая съ каждымъ днемъ завоевываетъ все большую область. Полихромія была изгнана изъ скульптуры лишь въ эпоху Микель-Анджело, потому что въ это время было найдено много античныхъ статуй, вымытыхъ дождемъ; въ древности и въ средніе вѣка мраморъ покрывали красками; въ первой половинѣ XVI-го вѣка мы встрѣчаемъ много примѣровъ полихроміи, въ Испаніи же она начинаетъ все болѣе распространяться вплоть до нашихъ дней. Мы даже имѣемъ право утверждать, что въ народной и религіозной скульптурѣ она никогда и не прекращалась. Въ этомъ возвратѣ къ раскрашенной скульптурѣ, которой, быть можетъ, принадлежитъ будущее, роль иниціатора выпала на долю одного французскаго художника, Жерома, одновременно живописца и скульптора, но болѣе оригинальнаго скульптора, чѣмъ живописца, автора сидящей фигуры, олицетворяющей собою некрополь Танагры (рис. 598). Барріасъ во Франціи и Клингеръ въ Германіи пошли рѣшительно по тому же пути.

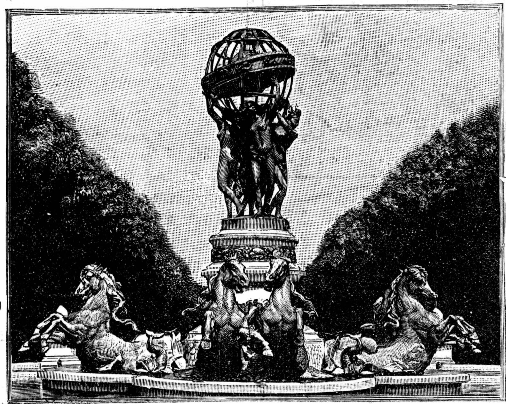


Рис. 591. — Карпо. Фонтанъ четырехъ частей свѣта. (Люксемб. садъ, аллея обсерваторіи, Парижъ).

Мы уже указали въ французскомъ искусствѣ на множество вліяній чужеземныхъ и искусства прошедшихъ временъ Англіи, Испаніи, Голландіи, Германіи, Венеціи, Флоренціи, Рима. Намъ еще остается сказать нѣсколько словъ о вліяніи, оказанномъ на промышленное искусство послѣ половины XVIII-го вѣка искусствомъ Дальняго Востока. Въ предметахъ обстановки и въ керамикѣ временъ Людовика XV-го китайскіе мотивы орнамента занимаютъ большое мѣсто. Производство китайскаго фарфора начинается уже въ эпоху Карла Великаго; послѣ XIII-го вѣка торговля распространяетъ образцы его по всей Европѣ; въ XVIII-мъ вѣкѣ оно оказываетъ вліяніе на декоративное искусство и уже Ватто забавляется иногда тѣмъ, что пишетъ c h i n o i s e r i e. Но китайское искусство дало начало другому,

болѣе талантливому, именно японскому, отличающемуся необыкновенной тонкостью рисунка, причудливостью красокъ, презирающему симметрію ради своего рода утонченнаго косоглазія, изображающему животныхъ съ реализмомъ, невѣдомымъ искусству Европы. Золотымъ вѣкомъ этого искусства былъ XVIII-й; Европа открыла его во второй половинѣ XIX-го. Эти принесенныя издалека вліянія сначала коснулись декоративнаго искусства; они научили его техникѣ лакированныхъ вещей изъ папье-маше, керамикѣ, примѣненію обливной эмали, но, главнымъ образомъ, помогли освободиться отъ традицій прошлаго. Вѣкъ, давшій такую массу художниковъ, не сумѣлъ создать стиля; послѣ стиля Имперіи, который началъ возникать въ концѣ царствованія Людовика XV-го, процвѣталъ лишь жалкій эклектизмъ или рабское подражаніе прежнимъ стилямъ. Японія помогла Европѣ открыть то, чтó она искала; она была не матерью, но воспріемницей стиля модернъ (modern style).



Рис. 592. — Фремье. Жанна д'Аркъ. (Первый варіантъ художника, площадь Пирамидъ въ Парижѣ).

Эволюція этого стиля только лишь начинается и очень затруднительно поэтому дать ему опредѣленіе. Легче опредѣлить его отрицательныя свойства, чѣмъ положительныя. Изъ всѣхъ появившихся до сихъ поръ стилей, онъ первый сознательно ищетъ новыхъ путей и намѣренно отклоняется отъ проторенной дорожки. Отсюда одинъ лишь шагъ къ вычурному и уродливому; но нельзя судить о немъ по нѣсколькимъ единичнымъ нелѣпостямъ. Стиль этотъ, какъ показываетъ его англійское названіе, былъ созданъ подъ вліяніемъ Рёскина, который проповѣдывалъ культъ простоты, выразительности линіи и красокъ; первые шедевры его были созданы также подъ вліяніемъ прерафаэлитскаго движенія,



Рис. 593. — Фальгіеръ. Юный христіанскій мученикъ. (Люксемб. музей).

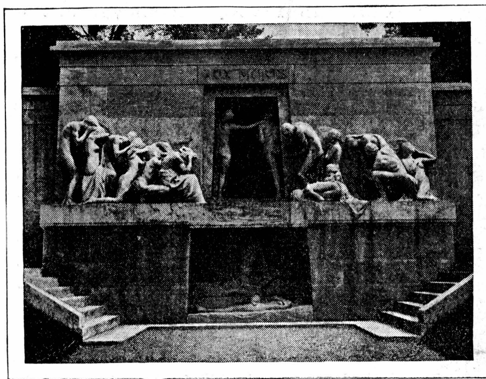


Рис. 594. — Бартоломе. Памятникъ мертвыхъ. (Кладбище Père Lachaise въ Парижѣ). Клише Фіорилло).

Уильямомъ Моррисомъ; стиль этотъ имѣетъ много сроднаго въ искусствѣ Японіи — свободу отъ симметріи и греческихъ орденовъ, удивительное сочетаніе флоры и фауны, какъ элементовъ декоративнаго искусства. Тѣмъ не менѣе искусство стиля модернъ не старалось подражать Японіи, но лишь пользовалось ея уроками. Оно не терпитъ никакого подражанія и одинаково пренебрегаетъ какъ античнымъ, такъ и готическимъ искусствомъ, стараясь выражать лишь индивидуальность, воплотить мысль, передавать формы въ схематичномъ видѣ. Оно видитъ красоту не въ изяществѣ, но лишь въ соотношеніи, въ выразительности линій, въ яркой или нѣжной гармоничности красокъ. Прежде чѣмъ восхищаться этимъ искусствомъ или осуждать его, необходимо дать время созрѣть этимъ еще зеленымъ плодамъ (рис. 598) *).

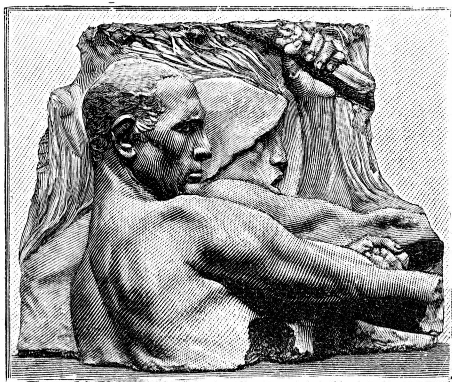


Рис. 595. — Менье. Промышленность. (Люксембургскій музей).

Послѣ того, какъ мы окинули

*) «Пришло время», писалъ недавно M. H. Cochin: «произнести De Profundis надъ такъ называемымъ modern style» (Gazette des Beaux Arts. 1903, II стр. 44). Я нахожу этотъ приговоръ преждевременнымъ.

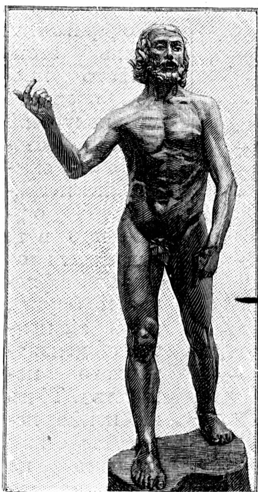


Рис. 596.— Роденъ. Св. Іоаннъ Креститель. (Люксемб. музей).

бѣглымъ взоромъ прошедшее, можемъ ли мы взять на себя смѣлость заглянуть въ будущее? Что̀ готовитъ судьба едва начинающему искусству XX-го вѣка?

Во-первыхъ, мѣстныя школы прекратятъ свое существованіе. Благодаря быстротѣ и легкости сообщенія исчезнутъ школы, направленіе которыхъ было различно несмотря на близкое разстояніе—въ нѣсколько лье, какъ это было въ Аѳинахъ и Аргосѣ, Флоренціи и Перуджіи, Брюгге и Турнэ. Послѣ XVII-го вѣка школы становятся національными; мы видимъ школу французскую, школу англійскую, школу испанскую. Около половины XIX-го вѣка французская школа занимаетъ господствующее положеніе, одерживаетъ верхъ и начинаетъ давать тонъ другимъ школамъ; но въ то же время исчезаетъ единство этой школы; мы встрѣчаемъ въ ней классиковъ, романтиковъ, реалистовъ, идеалистовъ, импрессіонистовъ. Такимъ образомъ, можно предположить, что школы не будутъ больше различаться по названіямъ городовъ или народовъ: соревнованіе будетъ происходить не между странами, но между принципами.

Насколько расширилась и вмѣстѣ съ тѣмъ упростилась область нашихъ изслѣдованій! Въ XIX-мъ вѣкѣ впервые въ исторіи современное искусство, дитя Возрожденія, находитъ представителей во всѣхъ европейскихъ странахъ: скульпторъ Торвальдсенъ, живописцы Таулоу (Thaulow) и Эдельфельдтъ въ Скандинавскихъ странахъ; скульпторы Антокольскій и Трубецкой (рис. 600), живописцы Верещагинъ, Рѣпинъ и Сѣровъ въ Рос-



Рис. 597. — Роденъ. Бюстъ женщины. (Люксемб. музей).



Рис. 598. — Жеромъ. Танагра. (Люксемб. музей).

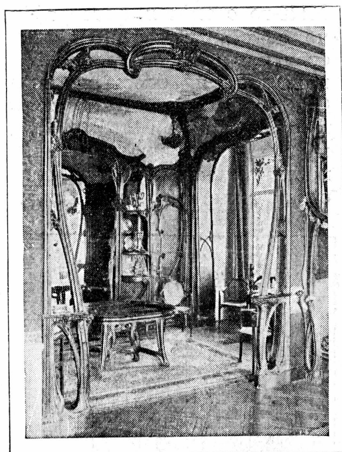


Рис. 599. — Убранство комнаты въ стилѣ «модернъ», сдѣланное фирмой Barbedienne-Dumas въ Парижѣ.

сіи; венгерецъ Мункачи, галиціецъ Матейко, чехъ Брозекъ, грекъ Раллисъ,турокъ Хамди-бей. Соединенные Штаты свершили блистательное шествіе на арену искусства въ лицѣ скульпторовъ, подобныхъ Сенъ-Гауденсу (†1907, рис. 601), живописцевъ, подобныхъ Уистлеру, Александру, Сардженту (рис. 578). Эти художники и многіе другіе, получившіе образованіе въ Парижѣ, Римѣ и Германіи, положили основаніе въ различныхъ странахъ школамъ уже не національнымъ, но черпающимъ вдохновеніе и силы изъ великаго источника европейскаго искусства.

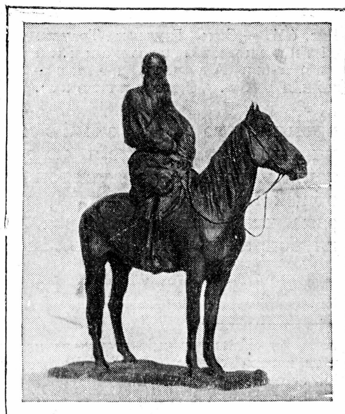


Рис. 600. — Кн. Трубецкой. Гр. Толстой. (Коллекція J. Reinach въ Парижѣ).

Будетъ ли искусство будущаго главнымъ, образомъ, реалистическимъ? Врядъ ли. Одно изъ замѣчательныхъ открытій

XIX-го столѣтія, фотографія, познакомила насъ очень близко съ дѣйствительнымъ міромъ. Какой художникъ, даже если талантъ его равняется ванъ-Дэйковскому, станетъ въ наше время бороться съ чувствительной пластинкой? *) Отъ искусства мы ждемъ, главнымъ образомъ, того, чего не можетъ дать фотографія, даже цвѣтная,—именно чарующую красоту формы и движеній, блескъ, силу или таинственность краски, однимъ словомъ, того, чтó въ области искусства занимаетъ то же мѣсто, что поэзія въ литературѣ. Искусство XX-го вѣка будетъ, я въ этомъ убѣжденъ, идеалистичнымъ и въ то же время народнымъ; оно будетъ выражать вѣчное стремленіе человѣка, всѣхъ людей къ тому, чего намъ не хватаетъ въ обыденной жизни, къ той роскоши и красотѣ, которыхъ требуетъ наше чувство; а этому требованію не можетъ удовлетворить никакой прогрессъ утилитарнаго характера.



Рис. 601. — Сенъ Гауденсъ. Трауръ. (Памятникъ, сдѣланный для г-жи Адамсъ на кладбищѣ бл. Вашингтона).

Я далекъ отъ мысли, что общественная миссія искусства закончена или близка къ концу, наоборотъ, я думаю, что XX-й вѣкъ отведетъ ему еще болѣе широкую область, чѣмъ предшествовавшіе. Оно также будетъ давать—я, по крайней мѣрѣ, на это надѣюсь—все возрастающее значеніе преподаванію искусства. Въ наше время этого рода знанію культурный человѣкъ, какова бы ни была его профессія, не можетъ оставаться чуждымъ. Съ такимъ чувствомъ увѣренности готовилъ я этотъ курсъ общей исторіи искусства, принятый вами такъ радушно; заканчивая его, мнѣ остается лишь принести вамъ мою глубокую благодарность.

Іюнь 1903—іюнь 1904 г.

*) «Какое безуміе стараться копировать природу! Надо стараться, лишь итти наравнѣ съ нею» («Quelle folie de songer à copier la nature. Il faut simplement lui demeurer parallele»).

Пювисъ-де-Шаваннъ.

БИБЛІОГРАФІЯ.—D. S. Mac Coll—T. D. G. Carmichael, Nineteenth Century art, Glasgow, 1902; J. Meier—Graefe, Entwicklung der modernen Kunst, 3 vol. Stuttgart, 1904 (ef. Gazette, 1906, I, p. 347); M. Schmidt, Kunstgesch. des XIX Jahrh., t. I—II, Leipzig, 1904—1906; R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert, 3 vol., München. 1893—1894 (русск. пер. Спб., 1899. Кн-ство «Знаніе»). H. Marcel, La Peinture française au XIX siecle, Paris, 1905; K. Schmidt, Französische Malerei, 1800—1900, Leipzig, 1903; Französische Plastik und Architektur, Leipzig, 1904; E. et J. de Goncourt, Etudes d'Art, Paris, 1893 (ef. Cazette, 1893, II, p. 507); F. Benoit, L'Art français sous la Rëvolution et l'Empire, Paris, 1897; L. Rosenthal, La Peinture romantique, 1815—1830, Dijon, 1900; A. Michel, Notes sur l'Art moderne (живопись), Paris, 1896; R. Marx, Etudes sur l'Ecole française, Paris, 1902; Bénédite, Le Musée du Luxemburg, Paris, S. d.; C. Mauclair, The great French painters, 1830 to the present day, London, 1903; G. Lafenestre, La peinture française du XIX siècle (Baudry, Cabanel, Delaunay, Hébert), Paris, 1898; La Collection Tomy—Thiéry (Gazette, 1902, I, p. 177); La Tradition dans la peinture française, Paris, 1898; A. Michel, L'Exposition centennale de Peinture française (Gazette, 1900, II, p. 284); R. de la Sizeranne, Le Miroir de la vie, essai sur l'évolution de l'esthétique, Paris, 1903; E. Pottier Le Salon de 1892 (Gazette, 1892, I, p. 441; современное искусство въ свѣтѣ античнаго).

Ch Ephrussi, Gérard (Gazette, 1890, II, p. 449); E. de Goncurt, Prudhon, Paris, 1876; E. Bricon, Prudhon, Paris, 1907; Ch. Blanc, Les trois Vernet, Paris, 1876; E. Bricon, Prudhon, Paris, 1907; Ch. Blanc, Les trois Vernet, Paris, 1898, A. Dayot, Les Vernet, Paris, 1898; Ch. Blanc, Ingres (Gazette, 1867, I, p. 415); H. Lapauze, Portraits dessines d'Ingres, Paris, 1903; J. Momméja, Ingres, Paris, 1903; L. Mabilleau, Les Dessins d'Ingres à Montauban (Gazette, 1894, II, p. 177); J. Schnerb, Paul Flandrin (ibid., 1902, II, p. 114); L. Flandrin, H. Flandrin, Paris, 1903; M. Tourneux, Delacroix, Paris, 1903; A. Alexandre, Histoire de la Peinture militaire, Paris, 1890; F. Lhomme, Raffet, Paris, 1892; H. Béraldi, Raffet Gazette, 1892, I, p. 353); H. Beraldi, Charlet (ibid., 1893, II, p. 45); O. Gréard, Meissonier, Paris, 1897; M. Vachon, Detaille, Paris, 1896.

A. Thomson, Millet and the Barbizon School, London, 1903; E. Michel, Les Maîtres du paysage, Paris, 1906; W. Gensel, Millet und Rousseau, Bielefeld, 1902; H. Marcel, Millet, Paris, 1903; R. Rollanu, Millet, London, 1903; G. Riat, Courbet, Paris, 1906; Moreau—Nélaton, Corot, Paris, 1905.

B. Prost, Tassoert (Gazette, 1886, I, p. 28); G. Larroumet, H. Regnault, Paris, 1890; L. Gonse, E. Fromentin, Paris, 1881; A. Renan, Théodule Chassériau (Gazette, 1898, I, p. 89); A. Renan, La Peinture orientaliste (ibid.) 1894, p. 43).

G. Lafenestre, P. Baudry (Gazette, 1886, I, p 395); Ch. Ephrussi, P. Baudry, Paris, 1887; C. Mauclair, G. Ricard (Revue de l'Art, 1902, II, p. 233); R. Cantinelli, G. Ricard (Gazette, 1903, I, p. 89); P. Léfort, Th. Pibot (ibid. 1891 II p. 298); G. Lafenestre Elie Delaunay (ibid. 1891 II p. 353); A. Renan Puvis de Chavannes. (ibid., 1896 I p. 79); J. Buisson Puvis (ibid. 1899 II p. 1); M. Vachon, Puvis, Paris, 1896; A. Renan, G. Moreau (Gazette, 1899, I, p. 1); L. Bénédite, G. Moreau et Burne-Jones (Revue de l'Art, 1899, I, p. 265).

M. Vachon, J. Breton, Paris, 1898 (cf. Gazette, 1899, I, p. 85); P. Desjardins, Cazin (ibid., 1901, II, p. 177); L. Bénédite, Cazin, Paris, 1902 (Revue de l'Art, 1901, II, p. 1); M. Vachon, Bonguerau, Paris, 1900; G. Séailles, Henner (Revue de l'Art, 1897, II, p. 49; L. Bénédite, Fantin-Latour, Paris, 1903 cf. R. Marx, Les Arts, октябрь 1904); G. Kahn, Agache (Gazette, 1906, II, p. 121); Montrosier, J. P. Laurens (Gazette, 1898, II, p. 441); G. Séailles, Eug. Carrière, Paris, 1901; G. Geoffroy, L'Oeuvre de Carriére, Paris, 1902.

G. Lecomte, L'Art impressioniste, Paris, 1882; C. Mauclair, L'impressionisme, Paris, 1903 (есть русскій пер., Камиллъ Моклеръ, Импрессіонизмъ, его исторія, его эстетика, его мастера, Москва, 1908);

The French impressionists, London, 1903; G. Geffroy, La Vie artistique, 3-я серія, Paris, 1894; Th. Duret, Critique d'avant-garde, Paris, 1885; J. Meier-Graefe, Der moderne Impressionismus, Berlin, 1903; A. Mellerio, L'Exposition de 1900 et l'Impressionisme, Paris, 1900; P. Signac, D'Eug. Delacroix au néo-impressionisme, Paris, 1900; R. de la Sizeranne Whistler, Ruskin et l'Impressionisme (Revue de l'Art, 1903, II, p. 433); Questions esthétiques, Paris, 1904.

Th. Duret, Manet et son Oeuvre, Paris, 1902 (cf. R. Marx, Gazette, 1902, II, p. 427); H. von Tschudi, Ed. Manet, Berlin, 1902; J. Meier-Graefe, Manet und sein Kreis, Berlin, 1903; F. Laban, Manet (Zeitschrift fur bildende Kunst, 1903, p. 25); C. Mauclair, Edgar Degas (Revue de l'Art, 1903, II, p. 281); M. Liebermann, Degas, Berlin, 1899; J. Leclercq, A. Sisley (Gazette 1899, I, p. 227); C Mauclair, Pissaro (Nouvelle Revue, 15 декабря 1903)

C. Lemonnier, Histoire des Beaux-Arts, en Belgique, 1830—1887, Bruxelles, 1887; M. Rooses, Les Peintres néerlandais au XIX siécle, 2 vol., Auvers, 1899; R. de Montesquieu, Alfred Stevens (Gazette, 1900, I, p. 101); C. Lemonnier, Braekeleer, Bruxelles, 1905; R. Muther, La peintur belge, trad. J. de Mot. Bruxelles, 1904.

C. Gurlitt, Die deutsche Kunst des XIX Jahrhunderts, 2-е изд., Berlin, 1900; A. Koeppen, Die moderne Malerei in Deutschland, Bielefeld, 1903; L. Réau, L'Exposition centennale allemande (Gazette, 1906, I, p. 415); F. Haack, Moritz von Schwind, Bielefeld, 1898; M. Rosenberg, Lenbach, Bielefeld, 1898; H. Knackfuss, Menzel, Biele feld, 1896; G. Kahn, Max Liebermann (Gazette, 1901, I, p. 285); F. H. Meissner, Fr. von Uhde, Berlin, 1900; C. Beyer, Дannekers Ariane, Frankfurt, 1903; E. Michel, Max Klinger (Gazette, 1894, I, p. 361); L. Réau, Klinger (ibid, 1908, II, p. 505); G. Treu, Max Klinger als Bildhauer, Leipzig, 1900; E. H. Meissner, Boecklin (Gazette, 1893, I, p. 307).

Sir W. Amstrong, L'Art en G-de Bretagne, Paris, 1910; R. de la Sizeranne, Histoire de la Peinture anglaise contemporaine, 3-е изд., Paris, 1903; Ruskin et la Religion de la beauté, 5-е изд., Paris, 1901; W. H. Hunt, The preraphaelite Brotherhood (Coutemporary Review, май—іюль 1886); E. Rod, Les Préraphaelites anglais (Gazette, 1887, II, p. 177); J. Leclercq, Turner (Gazette, 1904, I, p. 483); H. C. Marilier, D. G. Rossetti, London, 1902; A. Benson, Rossetti, London, 1904; O. von Schleinitz, Burne—Jones, Bielefeld, 1902; Malcolm Bell, Burne—Jones, London, 1895; J. Cartwright Burne—Jones (Gazette, 1900, II, p. 25); P. Leprieur, Burne-Jones (ibid., 1892, II, p. 381); H. Spielmann, J. Ev. Millais (Revue de l'Art 1903, I, p. 33); Watts (ibid., 1898, II, p. 21); M. Darmesteter, Millais (Gazette, 1897, II, p. 89); C. F. Bateman, Watts, London, 1903; J. Pennell, Whistler as etcher and lithograph (Burlington Magazine, 1903, II, p. 210); T. R. Way aud G. R. Dennis, The art of James Mc. Neill Whistler, London, 1903; Th. Duret, Whistler, Paris, 1904; M. M. Meynell, The Work of John S. Sargent, London, 1903 (cf. the Mation, 1903, II, p. 426); L. Bénédite, Whistler, Paris, 1905; W. Mc, Kay, The Scotlish School, London, 1906.

R. de la Sizeranne, Segantini (Revue de l'Art, 1899, II, p 353); M. Montaudon, Segantini, Bielefeld, 1904; R. Manzoni, V. Vela. Milan, 1906.

L. Bénédite, Les Sculpteurs français contemporains, Paris, 1901; E. Guillaume, La Sculpture au XIX siécle (Gazette, 1900, II, p. 505); L. de Fourcaud, Rude (ibid., 1888, I, p. 353); Fr. Rude, Paris, 1903; H. Jouin, David d'Angers, 2 vol., Paris, 1878; P. Mantz, Barye (Gazette, 1867, I, p. 107); O. Fidière, Chapu (ibid., 1894, II, p. 258); Demaison, Dalou (Revue de l'Art, 1900, I, p. 29); G. Geffroy, Dalou Gazette, 1900, I, p. 2; M. Dreyfous, Dalou, Paris, 1903; G. Geffroy, Alex. Falguiére (Gazette, 1900, I, p. 397); L. Bénédite, Alex. Falgui ére, Paris, 1902; E. Bricon, Frémiet (Gazette, 1898, I, p. 494); Demaison, Bartholomé et le Monument auxmorts (Revue de l'Art, 1899, II, p., 265); E. Rod, Rodin (Gazette, 1898, I, p. 419); L. Maillard, Rodin, Paris, 1898; R. Rilke, Rodin, Berlin, 1903;

Brieger-Wasservogel, Rodin, Strassburg, 1903; A. Marguillier, Rodin (Les Maîtres artistes, 1903, № 8, сопоставленіе сужденій современныхъ критиковъ и репродукція произведеній); E. Claris, De l'Impressionisme en sculpture (Rodin, Meunier), Paris, 1903; G. Treu, C. Meunier, Dresden, 1898; J. Leclercq, C. Meunier (Gazette, 1897, I, p. 347); C. Lemonnier, C. Meunier (Grande Revue, 1 іюля 1903, p. 28); L. Taft, The history of american sculpture, New—York, 1903.

F. Mazerolle, Catalogue des médailleurs (Chaplain, Roty и др.) въ Gazette Numismatique française, 1897 — 1904, съ многочисленными фототипіями.

Полихромія: G. Perrot, Histoire de l'Art, t. VIII, Paris, 1903, p. 211 (очень детальное изложеніе со ссылками на литературу); M. Dieulafoy, La Statuaire polychrome en Espagne (Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions, 1898, p. 794; cf. Monuments Piot, t. X); H. Bolle, Klinger's Beethoven und die farbige Plastik der Griechen, Leipzig, 1903.

R. Graul, L. Bénédite, M. Bing и др., Die Krisis im Kunstgewerbe, Wege und Ziele der modernen Richtung, Leipzig, 1902; K. Marx, Les Arts à l'Exposition de 1900. La Décoration et les Industries d'art (Gazette, 1900, II, p. 397, 563; 1901, I, p. 53 (p. 81, Lalique; p, 136, Galle)); F. Minkus, Die internat. Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin (Kunst und Kunsthandwerk, W 1902, p. 402); L. de Foucaud, E. Callé (Revue de l'Art, 1902, I, p. 34); K. Widmer Zum wesen der modernen Kunst (Zeitschrift fur bildende Kunst, 1903, II, p. 30).

S. W. Bushell, L'art Chinois, франц. пер., Paris, 1910; A. Hippesley, A sketch of the history of fhe ceramic art in China, Washington, 1902 (вліяніе Европы на Китай и обратно); M. Paléologue, L'Art chinois, Paris, s. d.; E. Grandidier, La Céramique chinoise, Paris, 1902; H. Ae Giles, Chinese pictorial art, Shanghai, 1905; L. Gonse, L'Art japonais, 2-е изд. Paris, 1900; Hayashi, Histoire de l'Art du japon, Paris, 1900; E. de Goncourt, L'Art japonais au XVIII siécle, Hokousai, Paris, 1896 (cf. Gazette, 1895, II, p. 441); O. Münsterberg, Japonische Kunstgeshichte, 3 vol., Braunschweig, 1904; Th. Duret, La Gravure japonaise (Gazette, 1900, I, p. 132); G. Migeon, La Peinture japonaise au Lonvre, (Revue de l'Art, 1898, I, p. 256); Chefs — d'oeuvre d'art Japonais, Paris, 1905; Au Japon, Paris, 1908; W von Seidlitz, Geschichte des Japonischen Farbenholzschnittes, Dresden, 1897 (cf. Gazette, 1898, I, p. 174); E. F. Strange, The Colour-prints of japan, London, 1904; L. Bynion, Painting in the Far East, London, 1908; Hovelacque, L'Art japonais à l'Exposition (Gazette, 1900, II, p. 317). S. Hartmann, Japanese art, London, 1904 (cf. The Athenaeum, 1904, II, p. 182); Edn. Morse, Catalogue of the Morse Collection of Japanese pottery, Cambridge (Mass.), 1901; G. Jacoby, Japanische Schwertzieraten, Leipzig, 1904; E. Pottier, Grèce et Japon (Gazette, 1990, II, p. 105: случайныя аналогіи между японскимъ и греческимъ искусствомъ).



ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЯ УКАЗАНІЯ.

Чтобы дополнить указанную библіографію и слѣдить за литературою вопроса, нужно обратиться къ Archäologischer Anzeiger (античное искусство) и къ Repertorium für Kunstwissenschaft (искусство христіанское, современное и восточное). Съ 1904 г. въ Repertorium уже не дается библіографическихъ указаній; поэтому нужно обращаться къ Monatshefte für Kunstwissenschaft (Leipzig); Rèpersoire dárs de d'archèolojie, (Paris, 1910 sf.).

Значительное количество репродукцій въ гравюрахъ или въ фотографіи найдетъ читатель въ слѣдующихъ сочиненіяхъ, которыя должны бы имѣться во всякой библіотекѣ по исторіи искусства:

1) Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments (IV—XVI siècles), Paris, 6 vol., 1823, съ 325 таблицъ (много изданій и переводовъ); 2) F. Winter et G. Dehio, Kunstgeschichte in Bildern, 5 vol. до XVIII столѣтія, Leipzig, 899, 1900; 3) Reber—Bayersdorfer, Klassischer Bilderschatz, 12 vol., München, 1888—1900 (1800 карт., съ XIV по XVIII столѣт.); 4) тѣ же авторы, Klassischer Skulpturenschatz, 4 vol., München, 1896—1900 (античныя и современныя скульптуры); P. Vitry et G. Briere, Documents de sculpture française du Moyen Age, Paris, 1904 (940 фотографій); 6) G. Hirt, Kulturgeschichtliches Bilderbuch, 6 vol., München, 1887—1893 (3500 гравюръ произведеній XVI — XVIII вѣка); 7) S. Reinach, Repertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance, 2). vol. Paris, 1905—1910 (3600 гравюръ картинъ XIV—XVI столѣтій).



Колоколъ св. Патрика. (XI вѣка).
(Дублинскій музей).

